

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

GIULIANA HEBERLE

TRÊS POTÊNCIAS DO FALSO EM KIAROSTAMI

Porto Alegre
2017

GIULIANA HEBERLE

TRÊS POTÊNCIAS DO FALSO EM KIAROSTAMI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Jornalismo pela Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Alexandre Rocha da Silva
Co-orientador: Me. Guilherme Gonçalves da Luz

Porto Alegre
2017

GIULIANA HEBERLE

TRÊS POTÊNCIAS DO FALSO EM KIAROSTAMI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Jornalismo pela Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Me. Luiza Müller

Me. João Flores da Cunha

Porto Alegre
2017



AGRADECIMENTOS

Alexandre Rocha da Silva e aos integrantes do Gpesc, o grupo de pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação da FABICO, pelas orientações, sugestões, trabalhos e ideias compartilhados. Em especial ao Felipe Diniz, colega e também diretor de cinema, pelas aulas de Seminário de Cinema.

Guilherme Gonçalves da Luz, co-orientador do trabalho, pela clareza de ideias que trouxe; e pelo livro do Deleuze.

André Luis Garcia, por ter me apresentado Kiarostami.

Karla Maria Muller, pela ajuda ao ler essa abstração.

Betina Endter, Gabriela Heberle, Michel Heberle, pela minha infância.

Marcelo Puricelli, pelo companheirismo de estudar no presente.

RESUMO

Este trabalho pretende conceber um mapeamento de aparições do conceito Deleuzeano de potências do falso (DELEUZE, 1990) na obra cinematográfica do iraniano Abbas Kiarostami (1940-2016), e assim, a compreensão do funcionamento do conceito no objeto fílmico. Buscaremos tal articulação a partir de elementos dos filmes que apresentam as instâncias do conceito, como a descrição, a narração e a narrativa, da forma que são apresentadas no livro *A imagem-tempo* (1990). Para evidenciar o que o autor define como a *personagem falsária*, a *fabulação*, e os *movimentos em falso*, constitui-se como corpus, principalmente, os filmes *Cópia Fiel* (2010), *Close-Up* (1990), e *Onde fica a casa do meu amigo?* (1989).

Palavras-chave: cinema; semiótica; filosofia; kiarostami, potências do falso.

ABSTRACT

This research intends to conceive a mapping of the Deleuzian concept, powers of the false (DELEUZE, 1990) in the movies directed by Iranian Abbas Kiarostami (1940-2016), and thus, the knowledge of how the concept works in Kiarostami's cinema. We will seek such articulation from elements of his films that shows the instances of the concept, such as description, narration and narrative, as presented in the book *Cinema 2: The time image* (1990). In order to show what the author defines as the false character, the fable, and the false movements, the corpus is mainly the films *Certified Copy* (2010), *Close-Up* (1990), and *Where is the friend's home?* (1989).

Keywords: cinema; semiotics; philosophy; kiarostami, powers of the false.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	33
Figura 2	34
Figura 3	35
Figura 4	35
Figura 5	37
Figura 6	38
Figura 7	39
Figura 8	40
Figura 9	41
Figura 10	41
Figura 11	42
Figura 12	43
Figura 13	44
Figura 14	44
Figura 15	45
Figura 16	46
Figura 17	46
Figura 18	47
Figura 19	48
Figura 20	50
Figura 21	51
Figura 22	52
Figura 23	53
Figura 24	54
Figura 25	55
Figura 26	55
Figura 27	56
Figura 28	58
Figura 29	61
Figura 30	62
Figura 31	63
Figura 32	63
Figura 33	68
Figura 34	69
Figura 35	71
Figura 36	72

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 ABBAS KIAROSTAMI	11
2.1 O IRÃ	15
3 POTÊNCIAS DO FALSO.....	21
3.1 A QUESTÃO DA VERDADE	23
3.2 A NARRATIVA FALSIFICANTE	28
4 SÉRIES DE POTÊNCIAS DO FALSO EM KIAROSTAMI	31
4.1 PRIMEIRA SÉRIE: UMA ARQUITETURA DA VISÃO.....	32
4.2 SEGUNDA SÉRIE: O DEVIR DE UM POVO	49
4.3 TERCEIRA SÉRIE: A METAMORFOSE DA PERSONAGEM	59
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: DESCREVENDO O DIAGRAMA KIAROSTAMI	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	74

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca mapear na obra do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, elementos de sua cinematografia que trabalham sob a ótica das potências do falso, conceito desenvolvido pelo filósofo francês Gilles Deleuze (1990) em um de seus livros que trazem o que ele chama de uma taxionomia dos signos do cinema, *A imagem-tempo*. O conceito de potências do falso aparece no cinema pós Segunda Guerra Mundial, sendo utilizado como referência para esse estudo a obra de Orson Welles, *F for fake* (1973).

Para os fins aqui propostos, serão colocados em pauta os traços aparentes da teoria semiótica na obra cinematográfica de Kiarostami. No segundo capítulo, após a apresentação do cineasta, é traçado um panorama histórico geral do Irã, definido a partir dos autores iranianos Marjane Satrapi e Youssef Ishaghpour, do francês Félix Guattari, dos brasileiros Suely Rolnik, Ivonete Medianeira Pinto e Jean Claude Bernardet, e do polonês Richard Kapuscinski. Também constam partes da biografia de Abbas Kiarostami retiradas de livros, e de artigos e entrevistas identificados em nossa revisão de literatura.

O sistema de governo é bastante diferente no Brasil e no Irã, pois o Irã é uma República Teocrática Xiita, e o Brasil uma República Federativa. Ambos países possuem culturas distintas. Serão apontadas neste trabalho algumas diferenças políticas e sócio-culturais. O Brasil se afirma como um estado laico, não há uma religião imposta aos brasileiros. O Irã é governado por um líder supremo do Islã, que é ainda mais importante que o presidente. Todos os iranianos são considerados muçulmanos, mesmo que não sejam seguidores do islamismo.

Dentro dessa macropolítica, uma verdade instituída e dominante, há complementarmente, uma micropolítica, um devir minoritário, que é o campo onde se situam novas zonas de desejo e abrem a possibilidade para outros modos de subjetivação. Kiarostami era muçulmano, mas não era seguidor do Islã. Essa dissidência de pensamento, de crenças, cria revoluções moleculares, que são compostas por minorias sociais. O ponto de vista do tempo como devir no cinema não é originário do sistema molar, que utiliza a cronologia do tempo, o submetendo ao movimento, à ação. Ele surge com as revoluções moleculares que questionam essa verdade, e, contudo, se integram a esse mesmo mundo.

O novo cinema iraniano, ou o cinema que surgiu no *Kanun*, o Instituto para o Desenvolvimento Intelectual de Crianças e Adolescentes de Teerã, da qual Kiarostami fez parte, abriu uma nova zona de desejo no cinema e na infância. Kiarostami situa-se em uma minoria de cineastas que utilizam com profundidade as potências do tempo e o devir no cinema. Ressaltando a desconstrução da verdade e o uso do falso para a construção de uma realidade, Abbas Kiarostami fissa a verdade dos dominantes, dos colonizadores.

No terceiro capítulo constam revisões sobre os dois livros de cinema escritos por Gilles Deleuze, *Cinema 1: A imagem-movimento*, e *Cinema 2: A imagem-tempo*, feitas a partir dos autores Cláudio Ulpiano (1994), Roberto Machado (2009), e Jamer Mello (2012). E, posteriormente, o desenvolvimento do conceito de potências do falso, conteúdo de *A imagem-tempo*. O foco é principalmente a explicação das três instâncias que Deleuze (1990) dava ênfase no novo regime de imagens: a descrição, a narração e a narrativa.

O regime de imagens do primeiro livro é chamado de orgânico, e o do segundo de cristalino. Dentro do regime cristalino se encontra o conceito chave deste trabalho. As potências do falso se expandem dentro da descrição, na relação entre real e imaginário, que nesse regime são indiscerníveis, fazendo com que as descrições sejam óticas e sonoras puras; dentro da narração, onde se encontra o personagem falsário, que faz desta uma narração falsificante; e na narrativa, onde há emergência da fabulação, trazendo pseudo-narrativas, ou simulações de narrativa.

Com a definição do conceito, são agenciados filmes de Kiarostami que exteriorizam essas características em específico. Para a construção das séries, é utilizado o método de colocação em séries escrito por Gilles Deleuze (1998) em *A Lógica do Sentido*. Foram criadas três séries que trabalham como significantes e significadas, pois articulam o plano de conteúdo e o de expressão nos filmes. A primeira série engloba a descrição e a narração no regime cristalino, e as duas últimas contemplam especificidades das instâncias que são presentes em certos filmes, como a fabulação, e a personagem falsária. A primeira série apresenta um excesso de significante que falta às outras duas seguintes, fazendo com que uma instância paradoxal circule entre elas.

Sob a ótica da teoria, foram identificadas aparições de três potências do falso, o movimento em falso, a fabulação, e a personagem falsária, na filmografia de

Kiarostami. Para a primeira série, “uma arquitetura da visão”, foram escolhidas as aparições do movimento em falso, os espaços e tempos abertos presentes na intitulada “Trilogia de Koker”, composta pelos filmes Onde fica a casa do meu amigo (1989), A vida continua (1992) e Através das oliveiras (1994), e que se repetem nos filmes seguintes. Para a constituição de “o devir de um povo”, se ressalta em Close Up (1990) o que se opõe à ficção no cinema, a função de fabulação dos pobres, que segundo Deleuze (1990) é a criação de lendas que não são dos colonizadores, e que contribuem para a invenção de um povo. E para “a metamorfose da personagem”, é apresentado o uso do tempo crônico em Cópia fiel (2010), onde as personagens habitam dois universos no mesmo filme, em uma passagem indiscernível.

Por fim, há um diagrama que demonstra o funcionamento das séries ao mesmo tempo que é descrito por elas, evidenciando o modo como as potências do falso são trabalhadas na obra do diretor no corpus escolhido, e traz outros filmes que acrescentam informações e esclarecem a hipótese criada como problema de pesquisa. A obra de Abbas Kiarostami que será tomada para exemplificar o conceito aqui escolhido tem como finalidade abranger principalmente minorias. Crianças, pobres, e mulheres, com quem o diretor trabalhou, ao escolher temas em seus filmes desde a desobediência infantil, até o sofrimento dos intelectuais e a dificuldade de se escrever sobre arte.

2 ABBAS KIAROSTAMI

Abbas Kiarostami (1940 - 2016) foi um cineasta iraniano que trabalhou com documentário e ficção. Em sua obra, estas duas escolhas formais se entrelaçam na construção da realidade fílmica, o que propicia uma certa indiscernibilidade entre os gêneros. Segundo Ishaghpour (2004), Abbas dizia não haver nenhuma razão especial para adentrar na carreira artística, pois seu pai era caiador de paredes e em sua família não havia sinal de vida cultural. Contudo, gostava muito de pintar e tentou estudar Belas-Artes na Universidade de Teerã. Já tinha sido reprovado uma vez e aceitou um trabalho como empregado na brigada de trânsito.

Um dia, Abbas encontrou um amigo que o convidou a acompanhá-lo até a ponte de *Tajrish*. Ele recusou, pois calçava sandálias, e o amigo ofereceu seus sapatos novos, que ele não pôde negar. Atravessando a ponte, encontrou um senhor que dirigia um atelier de pintura e o fez se inscrever num curso, que o fez ser aceito na universidade. “Posso dizer que me tornei diretor graças aos sapatos do meu amigo!” (KIAROSTAMI, 2004, p. 197). Assim, Kiarostami trabalhava no Departamento de Estradas e estudava Belas-Artes, ao mesmo tempo em que se ocupava de fazer créditos de desenhos animados, desenhos de cartazes, capas de livro.

Em 1969, foi convidado por um outro amigo, que havia visto um de seus vídeos publicitários (ao total, ele dirigiu 140) para criar um núcleo de cinema no *Kanun* (Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes de Teerã). Tendo aceito o convite, em 1970 Kiarostami estreia seu primeiro curta-metragem: *O pão e o beco*. Com o público composto por crianças, as histórias filmadas não tinham relação com o mercado. Se escreviam e produziam filmes ali, para vender ali, no âmbito do próprio departamento. Essa estrutura fez com que fosse possível para o diretor realizar diversos experimentos cinematográficos sem a preocupação com lucros e com a censura. O limite da “brincadeira” era definido pelo elenco e pelo público, que eram crianças e adolescentes iranianos.

Contávamos histórias de crianças e nossos filmes não falavam nem de sexo nem de violência, que nesses anos imperavam. Insisto nesse ponto porque acho que a ausência da psicose da bilheteria foi minha sorte: enquanto realizava as primeiras experiências cinematográficas, meu único problema era fazer o meu trabalho da melhor maneira possível (KIAROSTAMI, 2004, p. 199).

Dessa forma, Kiarostami encontrou um espaço de experimentação fora da macropolítica e da homogeneização do cinema, onde não havia preocupação com a venda do filme. A distribuição era garantida pelas crianças e adolescentes que frequentavam o *Kanun*. O próprio sistema iraniano financiava as experimentações cinematográficas do diretor, pois os filmes eram feitos pelas crianças e para elas.

(...) o êxito desses filmes tornou-se possível (...) principalmente, graças aos que financiavam os trabalhos, e que nos concediam a maior liberdade. Não pensávamos nos lucros, nem em usar clichês cinematográficos para atrair público. Tínhamos liberdade para experimentar, livres de pressão da censura (ISHAGHPOUR, 2004, p. 99).

O pão e o beco (1970), primeira produção de cinema do *Kanun*, é sobre um menino que depois de comprar pão precisa atravessar uma rua estreita onde há um cachorro. O cineasta conta que o menino tinha realmente medo do cachorro, e que para a cena ficar verossímil, colocou uma bicicleta em um ponto estratégico, e explicou que o menino podia ficar com ela se passasse perto do cão. Ambos obtiveram o que desejaram.

Kiarostami conta que, nesse primeiro trabalho, teve certa dificuldade com a equipe, pois não tinha muita experiência na área, e queria fazer um plano-sequência, um plano onde a cena é executada inteira, sem cortes. O protagonista tinha que entrar em casa, e o cão deveria deitar-se na soleira da porta. Bastante difícil, pois o cachorro não era adestrado. Depois de quarenta dias, conseguiu. “Vamos fazer de novo!”, disse. O diretor de fotografia abandonou o set de filmagem.

Abbas insistiu no plano-sequência, o que veio a ser uma das principais características de sua obra. Tinha necessidade de acreditar no que se passa em frente à câmera: “Não se pode acreditar em certos acontecimentos se não os filmamos em profundidade de campo e em plano-sequência” (KIAROSTAMI, 2004, p. 203), disse o diretor. Percebemos em sua linguagem, desde os primórdios, um questionamento sobre a verdade, que o leva à construção de uma realidade a partir de seu ponto de vista com o de suas personagens.

Kiarostami (2004) conta que o começo da Revolução Islâmica em 1979 fez com que o trabalho parasse um pouco no *Kanun*. Ele então comprou uma câmera Yashica barata e foi fotografar a natureza, pois se sentia calmo. Queria se deixar conduzir por ela. Em seu trabalho autoral na fotografia, o diretor parte da ideia de contemplação, como na pintura, escultura, fotografia. Segundo Ishaghpour (2004, P. 91), observar não tem nada de imediato e exige “a distância do olhar”.

É dessa maneira de ver contemplativa, que vêm da observação da natureza e da arte, que Kiarostami tira o escopo para seu cinema. O tempo é esculpido para funcionar de maneira a permitir uma abstração da imagem, uma imersão, que possa ser completada pelo pensamento de quem vê.

Para quem nasceu em um apartamento e está habituado aos grandes edifícios, aos carros, aos engarrafamentos, aos túneis, à linguagem publicitária e cuja vida se passa sobre um céu cinzento e encoberto, a natureza tem uma significação inteiramente diversa (ISHAGHPOUR, 2004, p. 90).

Os não-atores¹ dos filmes de Kiarostami são as pessoas que trabalham na natureza, naquela terra que ele pode contemplar. Para eles, a terra é “instrumento de trabalho” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 91). Para Kiarostami que não vive ali, eles fazem parte daquela terra, daquela natureza. Segundo Ishaghpour (2004), os que vivem no campo estão próximos à terra mas longe da visão de paisagem. Na construção fílmica de Kiarostami, as personagens trazem essas características documentais mesmo dentro de uma ficção, ou como o diretor chama, de uma reconstituição. “Se uma parte é documentário e outra parte é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior” (KIAROSTAMI, 2004, p.87).

Como exemplo, no filme *E a vida continua* (1992), Kiarostami chama um alter ego seu, um diretor-ator, para interpretar uma viagem a *Koker* que ele próprio, Kiarostami, fizera com seu filho em busca de um menino que havia atuado em seu primeiro filme, *Onde fica a casa do meu amigo?* (1989). Em *E a vida continua* (1992), vemos imagens de um terremoto real que destruiu a região, que são documentais, e são o motivo pelo qual o diretor-ator insiste na busca, quer saber se o menino está vivo. Nisso, ele e seu filho encontram diversas pessoas que foram afetadas pelo terremoto, e conversam com elas. Não apenas no âmbito de saber do ator, mas no intuito de contemplar aquela natureza ao redor, as fendas, a destruição, os escombros, aquela situação da vida, e as histórias de sobrevivência.

Para Ishaghpour (2004), Kiarostami acredita que as pessoas têm o desejo de se ver em uma fotografia, numa tela, num filme, e é devido a isso que se originou o

¹ O termo não-atores aqui utilizado implica no fato de que essas pessoas apenas não tem como profissão a atuação.

filme *Close-up* (1990), “uma aventura inverossímil e no entanto verídica de um grupo de pessoas que, sem câmara, fizeram todo um filme a propósito do cinema” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 101). Kiarostami intervém em um julgamento no tribunal, onde coloca duas câmeras, uma para o juiz e a sala, e uma para o réu, Sabzian. Com a presença do cinema no caso e as perguntas do diretor, a condenação do réu foi mais leve. O poder do cinema reduziu uma pena e adiantou um julgamento.

Kiarostami admite que não suporta “o cinema narrativo” (KIAROSTAMI, 2004, p. 182), pois não quer que “todos os espectadores completem o filme em sua imaginação da mesma maneira” (KIAROSTAMI, 2004, p. 183). Acredita que o espectador “sempre tem a curiosidade de imaginar o que existe além de seu campo de visão” (KIAROSTAMI, 2004, p. 183), e por isso deve ter a possibilidade de ser ativo nos filmes, de completar e construir com a sua imaginação a partir das imagens que vê, pois cada pessoa pensa de uma maneira diversa, criando sua interpretação. Kiarostami (2004, p. 183) afirma que “se sugerirmos ao espectador que ele vê apenas o que se mostra através das lentes da câmera – que se trata de uma visão limitada da cena – então ele poderá imaginar o resto, aquilo que está além daquilo que seus olhos alcançam.”

Os elementos de música, sonho, história, poesia são visivelmente essenciais nos filmes do diretor. “Não gosto quando [o cinema] se limita a contar uma história ou quando se torna substituto da literatura” (KIAROSTAMI, 2004, p. 181). Em *Cópia Fiel* (2010), duas personagens inicialmente desconhecidas, um escritor que está dando uma palestra de seu novo livro, “Copie Conforme”, e uma mulher que chega atrasada com seu filho, que fica jogando videogame durante a palestra, fazem uma viagem aparentemente para se conhecerem. Durante a viagem ele passam a se tratar como marido e mulher, metamorfoseando-se nesses devires, e fazendo com que o espectador precise completar com a imaginação os quinze anos que eles foram casados.

Kiarostami trabalhou efetivamente na construção do tempo em seus filmes, de maneiras diversas, seja na não resolução de um conflito no intuito de mostrar traços documentais de um espaço, na transformação da personagem que habita um tempo em devir em favor da poesia e da filosofia, em discursos que dão voltas ao redor de si mesmos, assim como os espaços, que são enquadrados para estimular a curiosidade, a imaginação e o pensamento, como na contemplação de um objeto de arte.

2.1 O IRÃ

É importante considerar que além do que nos cerca há uma complexa estrutura que é dominante, e que regula nossas ações. Segundo Guattari (2011), o modo de pensar e produzir não são construídos apenas por genética e família. Dependem, além disso, do campo social e dos intercessores. “Quando eu era jovem, fiz o curso de Farmácia até a metade. Foi certamente isso que me deixou esta mania de usar expressões como ‘molar’ e ‘molecular’” (GUATTARI, 2011, p. 149). Guattari (2011) interpreta a estrutura nestes termos, sendo molar a estrutura em dominância, e molecular os seus rizomas, que a complementam e a constituem. Acrescenta ainda que todos os indivíduos estão sujeitos a modos de subjetivação, ou seja, não somos um ser individual, mas frutos de um modo de pensar e produzir relacionado a nossa economia, política, cultura.

Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, de uma casta. Já no sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional (GUATTARI, 2011, p. 33).

O Irã como hoje conhecemos, país que faz fronteira com a Turquia, Armênia, Azerbaijão, Turcomenistão, Afeganistão, Paquistão e Iraque, tem seu território povoado há sete mil anos, sendo os *elamitas* as primeiras tribos de que se tem registro. Tinham “formas de escrita própria, domesticaram os animais e inventaram sistemas de irrigação” (PINTO, 2007, p. 26). Os *arianos*², tribos vindas do Oriente, invadiram esse território e deram origem a dois reinos: Medas e Persas. A então Pérsia, ou a dinastia dos sassânidas, adotava o Zoroastrismo, uma religião dualista fundada pelo profeta Zaratustra (Zoroastro para os gregos), onde são opostas duas divindades, o Bem e o Mal, que travam uma batalha permanente. A religião era principalmente o que atuava nas esferas da subjetividade e das relações humanas dos persas. Guattari (2011) traz em sua teoria uma dissociação dos conceitos de indivíduo e subjetividade. Em seu ponto de vista, há três níveis nos processos de individuação: da biologia, da divisão sexual, e das relações socioeconômicas. Dessa forma, afirma que “os indivíduos são resultado de uma produção em massa” (GUATTARI, 2011, p. 40).

²As tribos indo-germânicas - ou os “arianos”, de onde vêm a raça pura a que Hitler se referia - vindas do Oriente, foram os primeiros invasores que originaram os reinos dos Medas e dos Persas (PINTO, 2007, p. 26).

Portanto, ao nos encaixarmos em categorias nos integramos à sociedade. Somos seres vivos, homens, mulheres, homossexuais, de classe alta, média, baixa. Um indivíduo é obrigado a responsabilizar sua subjetividade quando ingressa nesse sistema. “Todos esses exemplos nos mostram que a própria perspectiva da individuação coteja diversos processos de integração e normalização” (GUATTARI, 2011, p. 47). A responsabilidade é adquirida no engajamento de sistemas de valor, ou de identificação, os quais são modelizantes.

Em 642 a.C., os persas foram conquistados pelos árabes e obrigados a adotar o Islamismo como religião. Os adeptos do islã são chamados muçulmanos, e para eles há apenas um Deus, *Allah*. Os persas foram derrotados e se converteram, mas aderiram um islã revolucionário, denominado *xiismo*, que começou a incidir nos “esquemas de conduta, de ação, de gestos, de pensamento, de sentido, de sentimento, de afeto” (GUATTARI, 2011, p. 31), modelizando a subjetividade dos persas-iranianos a partir dessa época. Segundo Satrapi (2015), em 1795 d.C., a Pérsia viveu seu renascimento com um imperador xiita que chegou ao trono. A partir daí, russos e ingleses começaram a cobiçar o território persa, uma grande potência em petróleo.

Hoje, o sistema econômico predominante no mundo é o capitalismo. Essa “ordem capitalística” é projetada na realidade do mundo e na realidade psíquica. Guattari (2011) o define CMI, Capitalismo Mundial Integrado. Para ele, é esse sistema que fabrica o pensamento humano e seus desejos. Ter uma casa, casar, trabalhar, estudar, pagar contas, e por aí vai. As classes dominantes nesse sistema sempre buscam manter o poder através de duas funções complementares. “Assim como capital é um modo de semiotização que permite ter um equivalente geral para as produções econômicas e sociais, a cultura é o equivalente geral para as produções de poder” (GUATTARI, 2011, p. 31). Além da mais-valia econômica, através do dinheiro, Guattari (2011) considera a cultura como mais-valia do poder, através da cultura-valor, o que constitui, juntamente com o poder sobre a energia, e a capacidade de conversão das energias umas nas outras, os três pilares do CMI.

Em 1925, Rezah Khan, um oficial inglês, inspirado pela modernização forçada na Turquia, quis reforçar a origem indo-européia do território persa e instaurar uma república. Tramou então um golpe de estado contra o imperador. Ao tomar o poder, deu oficialmente ao país o nome de Irã, a “terra dos arianos”. Rezah foi coagido pelos ingleses a declarar-se imperador, pois, segundo eles, o país necessitava um

“símbolo divino”, ao que ele foi conivente, à sua maneira de oficial do Exército. Ao ser manipulado para acelerar a ocidentalização do país com a permissão da extração de petróleo, o império do então xá Rezah fortaleceu a revolta dos religiosos, que começaram a sonhar com um poder islâmico. O xá decretou a proibição do uso de trajes iranianos, e respondeu às manifestações do povo com a força coercitiva do exército. Rezah queria construir um país novo e forte, e para ele “o Exército que conduzirá a nação à modernidade, à disciplina e à obediência” (KAPUSCINSKI, 2012, p. 28). Nessa época, os pobres viviam predominantemente no campo, ou nas favelas de Teerã, e como as promessas de progresso da modernização não cabiam a eles, mantinham um pensamento bastante conservador e religioso.

Com a Segunda Guerra Mundial, o norte do país foi ocupado pelos soviéticos, e o sul, pelos ingleses e por recém-chegados, os americanos, que obrigaram o Irã a declarar guerra à Alemanha. Diante do pouco entusiasmo do xá, depuseram-no e substituíram pelo filho dele, Mohammad Rezah (SATRAPI, 2015, s/p).

Com a saída do oficial Rezah, quem assume é seu filho. As propostas do novo xá não serviam também à crescente população jovem e aos comunistas, pois com um regime ainda autocrático, gastava milhões em festas enquanto o restante da população não tinha o que comer, e continuava fazendo as vezes de militar, quando mandava construir estátuas de si mesmo e reprimia o povo com força coercitiva quando as derrubava. A desigualdade crescia e os protestos aumentavam. Segundo Kapuscinski (2012), com um governo que não oferecia nem os avanços da modernidade, nem a estabilidade da sociedade tradicional, criou-se o ambiente para uma revolução.

Com a Revolução Iraniana, em 1979, o Irã passou de um império a uma República Teocrática Xiita. O que, segundo Ishaghpour (2004, p. 122),

(...) não transformou a estrutura social do Irã, nem exterminou a influência ocidental e a nova ordem tecnológica. Sob pretextos ideológicos, ela procedeu a um deslocamento de “grupos sociais” no seio da mesma configuração social e política, sempre despótica.

Com a liderança de quem assume, Khomeini, não foi diferente. O líder supremo, conhecido como aiatolá, segundo a constituição de 1979, pode inclusive demitir o presidente, se este não estiver agindo de acordo com o *islã*. A proibição se tornou contrária. Se com o xá era proibido se vestir com trajes iranianos por causa da tentativa de modernização, com o líder supremo tendo direitos superiores ao presidente, as revoltas começaram a surgir por causa da obrigatoriedade do uso

desses trajes, como o véu ou o xador para as mulheres que não eram seguidoras do Islã.

É visível, portanto, que um ambiente maquínico, e a forma massiva como funciona um sistema em dominância, como o CMI, ou uma República Teocrática, não abrange todos os desejos humanos. Dos sentimentos de exclusão, opressão, repressão, segregação, surgem questionamentos que fazem as pessoas formarem grupos, e pensarem sobre essas questões (como o movimento feminista, o movimento dos sem-terra, o movimento LGBT, ou as próprias instituições para mulheres e crianças criadas em Teerã pela esposa do xá, Farah Pahlevi, ainda durante a monarquia, em 1965), o que acaba por criar afrontas diversas ao sistema: as revoluções “moleculares”, que pressionam o sistema “molar”, visando transformações sociais.

Segundo Guattari (2011), “o desejo só pode ser vivido em vetores de singularidade”, e é preciso abrir espaço para que isso aconteça (GUATTARI, 2011, p. 56). Com as revoluções moleculares há a criação de novas zonas de desejo no campo social, onde surge o espaço para desenvolvimento de novos modos de subjetivação e produção. A questão de uma analítica das formações do desejo no campo social, a micropolítica, “diz respeito ao modo como o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de ‘molar’) se cruza com aquele que chamei de ‘molecular’” (GUATTARI, 2011, p. 149). Esses agenciamentos de produção semiótica, seja molar, que abrange o “todo”, ou molecular, que é composto por minorias, sempre implicam correlativamente em dimensões micropolíticas e macropolíticas.

Nós acreditamos durante muito tempo que a história era feita pelos partidos, pelos líderes, pelos grandes movimentos sociais e econômicos. Hoje, percebemos que ela também é feita por esse tipo de onda molecular. Se não levamos isso em consideração, ficamos à margem dos acontecimentos (GUATTARI, 2011, p. 66).

Desde 1979, o Irã é um Estado submetido a uma forma de governo teocrática. Entre os países no mundo que adotam esse tipo de regime estão as repúblicas islâmicas do Irã, Paquistão, Afeganistão e a Mauritânia. Em oposição à uma máquina de produção de subjetividade, há o devir, as minorias, as revoluções moleculares e novos modos de subjetivação. É então ressaltada por Guattari (2011), a importância da existência de vetores de singularização como contraponto à uma cultura maquínica, que naturaliza certas hierarquias e valores que naturalmente não correspondem com a pluralidade humana existente.

Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos (GUATTARI, 2011, p. 22).

Dentro da história política autocrática do Irã, de forma complementar foram criadas fundações no país que alavancaram o pensamento iraniano. “No Irã, concordo que há toda uma luta atroz com essa espécie de fascistóides comandados por Khomeini. Mas isso não impede que esteja havendo lá um componente de mutação subjetivo fantástico” (GUATTARI, 2011, p. 66). O Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes de Teerã, o *Kanun*, foi criado em 1965 por Farah Pahlavi, esposa do xá Mohammad Rezah, com o intuito de desenvolver atividades de literatura, teatro e cinema para as crianças e adolescentes do Teerã de forma gratuita. Além do *Kanun*, Farah também fundou diversas outras instituições com vieses em educação, saúde, cultura e direitos sociais e das mulheres, além de ter criado o festival de cinema de Teerã. A revolução molecular sobre o que escreve Guattari (2011) “é o despontar dessa noção de desejo, tanto em nível microscópico quanto em escala social” (GUATTARI, 2011, p. 66). E foi aí que se desenvolveu, através das possibilidades do cinema, fora do âmbito comercial, um fazer artístico-filosófico que foi muito além da produção comum, do sexo e da violência.

Visto que os objetivos da revolução iraniana não haviam sido cumpridos, logo no período pós-guerra, o ímpeto revolucionário encontrou um de seus lugares de manifestação no cinema. “No cinema ‘como alhures’, modernidade significa reflexividade, crítica, negatividade, historicidade” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 122). Kiarostami trabalhou por anos com redação de publicidade, mas queria fazer a direção de seus filmes publicitários. Tentou rodar um anúncio e lembra-se: “me diziam que minhas publicidades eram boas, mas não para vender produtos” (ISHAGHPOUR, 2004, p.199). Ao receber um convite para abrir um departamento cinematográfico no *Kanun*, Kiarostami aceitou. O Kanun foi o grande responsável por dar oportunidade a novos diretores iranianos. Posteriormente, os filmes produzidos pelo Kanun foram denominados por historiadores como cinema de vanguarda, ou o “novo cinema iraniano”. Kiarostami prefere chamá-los simplesmente “filmes do Kanun” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 199).

Segundo Ishaghpour (2004), as temáticas sobre o “apagamento do futuro” que davam forma a um “presente perpétuo”, ou seja, a celebração, a simples

felicidade de estar presente, em Kiarostami se tornavam “presença”, “inocência infantil”, “amor fati”, “Islã” (que significa consentimento, aquiescência, submissão). A plenitude da vida, uma humanidade não-violentada, “por graça de uma vida antiga, em contato com a natureza” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 122). Porém, essa “auto-interrogação”, segundo Ishaghpour (2004), não seria suficiente para levar Kiarostami até o cinema mundial. Havia uma expectativa ocidental. A câmera não precisava mais trazer a violência da Guerra, a história do passado. Havia espaço para ver outras coisas, dentro de um ideal de simplicidade, minimalismo, contemplação.

Entre as décadas de 1960 e 1980 houve uma renovação das tendências modernas. Tentava-se apaziguar o peso que a Segunda Guerra Mundial ainda impunha à grande parte do mundo. Os filmes que passavam no cinema eram de luta, épicos, militares, violentos. Com a ruína das utopias, o vazio, e o niilismo da modernidade, buscou-se nessa época uma maneira de retorno ao natural.

(...) a infância e a natureza são invenções modernas, de quem retorna de uma experiência histórica. Esse tipo de simplicidade caracteriza um ideal de letrados, livre de “toda poeira vulgar”, e exige do espectador o mesmo distanciamento de si, a mesma atitude de distância estética, assim como a técnica do cinema só pode se livrar de si mesma ao suspender o movimento da ação e o choque da montagem, para deixar as coisas aparecerem ao olhar que as contempla (ISHAGHPOUR, 2004, p. 129).

Em Cidadão Kane (1946), de Orson Welles, havia uma nostalgia do tempo perdido, e da infância na natureza. No começo dos anos 1960, redescobre-se a presença no mundo da infância, como em Morangos Silvestres (1957), de Ingmar Bergman, e um retorno à infância em Alice nas Cidades (1974), de Wim Wenders. Kiarostami estava “no lugar certo na hora certa”, pois crescia a expectativa ocidental, que, cansada das grandes narrativas, veio encontrar na obra do cineasta iraniano, um contraponto à modernidade: a inocência infantil, o presente incessante, o devir.

3 POTÊNCIAS DO FALSO

O conceito de potências do falso, de Deleuze (1990), é o que perpassa todo este trabalho, funcionando como uma via transversal, um encontro para compreender o fazer cinematográfico de uma maneira nova. Encontramos essas potências em seu livro *A imagem-tempo* (1990), que é inerente ao cinema do período pós Segunda Guerra Mundial. Segundo Ulpiano (1994), o ser humano é dotado da faculdade da razão, e, assim, das faculdades de memória, percepção, sensibilidade. Dessa forma, possui uma linguagem oral e escrita, ou uma semiótica oral e escrita (para usar os termos desta filosofia), através da qual evidencia-se a razão. A memória faz com que seja possível recuperar antigos presentes, que foram apreendidos pela percepção. Através da percepção, dos cinco sentidos, apreendemos o que está dentro do corpo, e o que está fora dele, o mundo. Dessa forma, a percepção se transforma em memória. O que está além da memória, do uso comum dessa faculdade, é o uso transcendente, que ultrapassa os limites de apreensão dos antigos presentes. O uso comum das faculdades é chamado de orgânico, e o uso transcendente de cristalino.

Ainda segundo Ulpiano (1994), “o metafísico é aquilo que não pode ser apreendido pelo uso comum das faculdades. O metafísico ultrapassa o uso comum das faculdades” (ULPIANO, 1994, s/p). É como se estivéssemos diante de dois mundos, o mundo orgânico e o mundo cristalino. O orgânico é especificamente humano, objetivos humanos, a vida humana. E o cristalino se refere a ir além do orgânico, ultrapassando o humano, “posso perfeitamente chamar o uso transcendente das faculdades de *corpo sem órgãos*, quando, então, haveria não mais o uso comum das faculdades, mas o uso transcendente das faculdades” (ULPIANO, 1994, s/p). O cristalino é o tempo puro, e dentro está o devir. Se no orgânico há verdadeiro e falso, no cristalino há o tempo puro, que é a mais alta potência do falso, lugar do falso, do falsário, onde só há o falso, a subjetividade, o paradoxo, um rompimento com o orgânico. Segundo Ulpiano (1994), o falso é déspota do cristalino.

Machado (2015) reforça que Deleuze vê o cinema como uma forma de pensamento (MACHADO, 2015, p. 247), assim como a ciência, as artes, a literatura e a filosofia. Dessa forma, Deleuze produz conceitos para sintetizar o cinema clássico e o moderno em imagens, que é, segundo ele, como pensam os cineastas.

Para Deleuze, a imagem-movimento se relacionava com o tempo principalmente de forma cronológica (a não ser que houvesse um sonho ou um *flashback*), e obedecendo a uma ação de personagem, ao esquema sensório-motor. Um golpe recebido, um golpe desferido. Já na imagem-tempo, as situações tornam-se óticas e sonoras puras, o movimento efetua-se em um tempo crônico, “o fundamental é a apresentação dos tempos mortos de situações banais cotidianas, mas também de circunstâncias excepcionais, situações-limite, que levam a espaços vazios que parecem absorver os personagens e ações” (MACHADO, 2015, p. 275). A imagem-tempo, de certa forma, advém de uma estética neorrealista, um cinema que vai além da capacidade sensório-motora, onde a personagem “registra mais do que age”, e acaba por perceber “uma situação impossível de ser vivida” (MACHADO, 2015, p. 274).

De acordo com a síntese de Jamer Mello (2012), a história do cinema é ordenada por Deleuze (1990) opondo dois regimes da imagem: um primeiro, pré Segunda Guerra Mundial, que quer ser verídico (orgânico); “Trata-se, para o autor, do cinema clássico e de seus elementos representativos”, “onde o movimento é responsável pelo curso cronológico do tempo” (MELLO, 2012, p. 3). E um segundo, que decorre da crise da verdade, e quer ser falsificante (cristalino), “onde a percepção não depende mais inteiramente da ação e agora se relaciona diretamente com o pensamento, sem o intermédio do movimento” (MELLO, 2012, p. 3). Ao passar por uma crise da verdade relativa ao tempo, o cinema perdia seu centro. O movimento foi descentrado, e o tempo, libertado de uma cronologia. Deleuze (1990) opõe então seus dois regimes da imagem, clássico e moderno, orgânico e cristalino, ou imagem-movimento e imagem-tempo, em determinados pontos: a descrição, a narração e a narrativa.

A descrição dos objetos pode ser orgânica ou cristalina; portanto, se há independência quanto ao cenário ou exterior em favor do movimento, de forma a descrever organicamente a ação, ou se a descrição feita não obedece à ação, sendo uma descrição cristalina. Da continuidade e descontinuidade destas descrições resulta uma relação entre real e imaginário. Segundo Machado (2015), o regime orgânico compreende esses dois modos de existência, encadeamentos atuais do ponto de vista do real, e atualizações da consciência no imaginário, e o cristalino reúne os dois, formando imagens distintas, mas “indiscerníveis, coalescentes” (MACHADO, 2015, p. 282).

Na narração, a orgânica quer ser verídica - usa a palavra para desenvolvê-la, e os esquemas sensório-motores dos personagens para levá-la adiante e, com isso, desforma o tempo para torná-lo cronológico - ou seja, a montagem evidencia o transcorrer do tempo concretamente no “espaço euclidiano”, “que se define por um campo de forças, oposições e tensões entre essas forças, resoluções das tensões de acordo com a distribuição dos objetivos, obstáculos, meios, desvios...” (DELEUZE, 1990, p. 157). E na cristalina essas situações acima descritas, as “sensório-motoras”, são substituídas por situações óticas e sonoras, “as quais as personagens, que se tornavam videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam muito conseguir ‘enxergar’ o que há na situação” (DELEUZE, 1990, p. 157). Aí a redescoberta do plano fixo, onde a inércia do personagem ou do plano equivale à ação. E também, o exagero do movimento, suas anomalias e sua pluralidade tornam-se essenciais.

De certa forma, a narração cristalina vem para prolongar as descrições cristalinas, que implicam por vezes em espaços que se explicam, mais além da forma espacial, em relações não localizáveis. Aqui temos um tempo crônico, uma imagem-tempo direta. Não mais uma imagem que depende do movimento e desforma o tempo, mas uma imagem que privilegia o tempo e permite todos os movimentos possíveis.

A narrativa é o desenvolvimento de dois tipos de realidade, a que a câmera vê, objetiva, e a que a personagem vê, subjetiva. Na narrativa do regime orgânico, o cineasta é a câmera, que se expressa através da personagem, e a personagem se expressa para a câmera através da própria personagem. No regime cristalino, tanto o cineasta quanto a personagem podem se expressar para a câmera de maneira indiscernível. Veremos como Abbas Kiarostami consegue extrair do cinema essa brincadeira complexa, composta por três realidades que introjetou: a realidade objetiva, que a câmera vê, a subjetiva, que as personagens vêem, e a “relação de simulação (mímesis) com a maneira de ver da personagem” (DELEUZE, 1990, p. 181) que ele faz.

3.1 A QUESTÃO DA VERDADE

Segundo Deleuze (1990), a narração engloba uma característica do cinema relativa ao tempo. “Se considerarmos a história do pensamento, constatamos que o

tempo sempre põs em crise a noção de verdade” (DELEUZE, 1990, p. 159). Uma crise que vêm da Antiguidade, denominada “paradoxo dos ‘futuros contingentes’” (DELEUZE, 1990, p. 160). Segundo Deleuze (1990), a melhor explicação do paradoxo é a noção, forjada por Leibniz, de “impossibilidade” (DELEUZE, 1990, p. 160):

Se é *verdade* que uma batalha naval *pode* acontecer amanhã, como evitar uma das duas consequências seguintes: ou o impossível procede do possível (já que, se a batalha acontece, não é mais possível que ela não aconteça), ou o passado não é necessariamente verdadeiro (já que ela podia não acontecer).

O impossível tem origem no possível, porém, se é possível não é impossível, mas a impossibilidade tem como ponto de partida a possibilidade. Essa falta de resolução configura um paradoxo. O fato de o passado não ser verdadeiro também, pois era uma verdade que era possível o acontecimento, e se o possível se tornou impossível, pois já aconteceu, o passado não era tão verdadeiro. A verdade é que há duas possibilidades, pode acontecer e pode não acontecer. O paradoxo é destruído com a chegada do amanhã. De acordo com Deleuze (1990), Leibniz nos aponta a “dificuldade que há de pensar uma relação direta da verdade com a forma do tempo” (DELEUZE, 1990, p. 160), e resolve o paradoxo salvando a verdade, ou seja, a possibilidade é verdadeira, e algo possível pode trazer dois mundos impossíveis e um passado não necessariamente verdadeiro. Portanto, para Leibniz, “não é o impossível, é apenas o impossível que procede do possível; e o passado pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro” (DELEUZE, 1990, p. 160). Deleuze (1990) coloca, porém, que os impossíveis pertencem ao mesmo mundo e os mundos pertencem ao mesmo universo.

A narração nesse ponto deixa de aspirar a verdade para fazer-se falsificante. “É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros” (DELEUZE, 1990, p. 161). Se antes havia dois presentes possíveis, mas não no mesmo mundo, na narração falsificante eles são possíveis no mesmo mundo. Na narração falsificante, o personagem falsário não é mais o mentiroso, o traidor, ele é infinito, não tem limite, traz consigo a indiscernibilidade entre as imagens reais e imaginárias nas descrições, e “alternativas indecíveis” (DELEUZE, 1990, p. 162), que comem o tempo e fazem o filme. Ele “impõe uma potência do falso como adequada ao tempo, em oposição a

qualquer forma do verdadeiro que disciplinasse o tempo” (DELEUZE, 1990, p. 162). Se na narração orgânica havia um sistema de julgamento (a luta do bem e do mal) que dependia de conexões lógicas nos espaços e no tempo, na cristalina esse sistema desmorona.

Ao contrário da forma do verdadeiro que é unificante, a potência do falso é múltipla. “O falsário será portanto inseparável de uma cadeia de falsários nos quais ele se metamorfoseia” (DELEUZE, 1990, p.164). Como exemplo na literatura e na filosofia, Deleuze (1990) usa o personagem falsário, *Zaratustra*, o Homem Superior, protagonista do livro de Nietzsche, que “passa pelo adivinho, pelos dois reais, o homem da sanguessuga, o feiticeiro, o último papa, o mais feio dos homens, o mendigo voluntário e a sombra: todos falsários” (DELEUZE, 1990, p. 164). Deleuze (1990) coloca que Nietzsche também resolve a crise da verdade, mas, ao contrário de Leibniz, “em proveito do falso e de sua potência artística, criadora” (DELEUZE, 1990, p. 161). São as metamorfoses do falso que substituem o ideal de verdade pela verdade do tempo.

Nesse novo regime de imagem, segundo Deleuze (1990), as descrições deixam de pressupor uma realidade e as narrações uma forma do verdadeiro. “A paixão se torna o elemento essencial desse cinema porque, de modo inverso da ação, ela ata narrações falsificantes a descrições puras” (DELEUZE, 1990, p. 166). A narração falsificante trabalha com o tempo no sentido de uma criação de espaços múltiplos e simultâneos, onde há libertação do movimento no tempo, e de onde resultam os movimentos em falso, ou aberrações de movimento.

Deleuze (1990) coloca que um sistema de julgamento, que tanto no teatro quanto no cinema, “desde o expressionismo é a luta do bem e do mal” (DELEUZE, 1990, p. 168), vai ser colocado em questão. Com a abolição das aparências, o que restava eram “os corpos, que são forças, nada mais que forças” (DELEUZE, 1990, p.170), tudo aparecia como relação de forças. A montagem de planos curtos, opondo forças (ou golpes), ou o plano sequência, opondo o choque de forças. Porém, eram forças esgotadas, com um centro que coincidia com a vontade de dominação e morte. Forças que não sabiam se transformar. Há forças que reagem sempre do mesmo jeito, e forças que sabem se transformar. Segundo Deleuze (1990), dizia Nietzsche que “atrás do homem verídico, que julga a vida do ponto de vista de valores pretensamente mais altos, está o homem doente, “o doente de si próprio”, que julga a vida do ponto de vista de sua doença, de sua degenerescência

e esgotamento” (DELEUZE, 1990, p. 172). Porém, ainda segundo o autor, a vida doente de qualquer modo é vida, e junto com o homem verídico, traz uma complementaridade de forças. O sistema de julgamento e a verdade passavam por uma crise, pois não havia qualquer centro, todos desmoronavam.

Mesmo sem uma instância superior, há ainda o bom e o mau. Tomando por bom a vida que sabe se transformar, abrindo sempre novas possibilidades - um devir emergente; e por mau, a vida degenerescente, decadente, o conservadorismo - o devir esgotado, Deleuze (1990) coloca que não há mais verdade em uma que em outra, “só há devir, e o devir é a potência do falso na vida, a vontade de potência.” (DELEUZE, 1990, p. 173). Se não há mais o Bem e o Mal para julgar, há ainda o bom e o mau. Nos dois lados há vontade de potência. Uma é “querer-dominar, no devir esgotado da vida” (DELEUZE, 1990, p. 173), e a outra, “querer-artista” (DELEUZE, 1990, p. 173), “criação de novas possibilidades no devir emergente” (DELEUZE, 1990, p. 173).

Descartando a ideia de um bem ou mal supremos pois “não se trata de julgar a vida em nome de uma instância superior, que seria o bem, a verdade” (DELEUZE, 1990, p. 172), niilista é a potência do falso, que não mais julga. Ao mesmo tempo que era abolido o verdadeiro, eram abolidas as aparências. O importante não era parecer verdadeiro ou falso, a efemeridade da verdade vinha à tona, trazendo a noção da verdade dependente do tempo. Segundo Deleuze (1990), do ponto de vista do tempo como devir, como transformação, trata-se de “avaliar qualquer ser, qualquer ação e paixão, até qualquer valor, em relação à vida que eles implicam” (DELEUZE, 1990, p. 172). No devir, as forças não possuem um centro pois dependem da relação com outras forças. O que foi construído em um primeiro momento pode vir a ser falso no resto do filme, ou pode ser uma das possibilidades de um real livre de um ideal de verdade.

O que se opõe a um ideal de verdade na narração do regime cristalino é a independência do movimento, quando se deixa levar por suas aberrações, quando o movimento deixa de querer fazer-se em nome da verdade. “O movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso” (DELEUZE, 1990, p. 174). Descentrar o movimento, desfazer uma lógica de plano que obedece à ação, faz com que o movimento seja um

movimento em falso, e libertar o tempo de uma cronologia faz com que seja possível acompanhar, contemplar esses movimentos, se deixar conduzir por eles.

Houve uma grande evolução na ciência e nas artes, onde se efetuou uma restauração dos centros, explica Deleuze (1990). O centro se tornou ótico, era um ponto de vista. O ponto de vista era “interno aos diferentes objetos que desde então se apresentaram como a metamorfose de uma única e mesma coisa em devir” (DELEUZE, 1990, p. 175). Dessa forma, o autor coloca a *geometria projetiva*, onde explica que as “perspectivas ou projeções são o que não é nem verdade nem aparência” (DELEUZE, 1990, p. 175), que complementada com a *teoria das sombras*, onde se trabalhava com a fonte luminosa trazendo combinações de luz e sombra, claro e escuro, onde entravam e saíam personagens, formava uma “arquitetura da visão” (DELEUZE, 1990, p. 175).

Deleuze (1990), explica que a montagem de planos curtos podia trazer as diversas metamorfoses de uma coisa ou de um ser, e o plano sequência, a vontade decisória dos personagens. As formas e as personagens valiam como transformação umas das outras. Tudo no âmbito de libertar-se de um ideal de verdade.

Longa é a cadeia de falsários, do homem verídico ao artista. Sem dúvida é por isso que é tão difícil definir “o” falsário, pois não se leva em conta sua multiplicidade, sua ubiquidade, e porque nos contentamos em invocar um tempo histórico e finalmente, cronológico (DELEUZE, 2011, p. 178).

Por fim, o “perito em verdade” (DELEUZE, 1990, p. 178) nada mais é que o poder dominante, a ordem dominante, e seus critérios. O modelo. Falsa é a cópia, mesmo fiel, do modelo original. Não é o modelo, é uma cópia. Porém, o modelo é falso, e a cópia, consequentemente também. “O falsário será portanto inseparável de uma cadeia de falsários nos quais ele se metamorfoseia” (DELEUZE, 1990, p. 164). O falsário fabrica o falso conforme os critérios do perito em verdade. Por isso o perito abençoa o falso, porque foi feito com seus próprios critérios. “Em suma, o falsário não pode ser reduzido a um mero copiador, nem a um mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo” (DELEUZE, 1990, p. 178). Com a ruptura do falsário a partir de suas metamorfoses, compreendemos que a cópia é falsa pois esse modelo já é falso, ou, é apenas uma das realidades possíveis. Repreendendo no homem verídico e no falsário o gosto pela forma, Deleuze (1990) enaltece o artista criador, dizendo que só ele leva as potências do falso a um grau

que se efetua não mais na forma, mas na transformação, pois a verdade deve ser criada.

3.2 A NARRATIVA FALSIFICANTE

Deleuze (1990) afirma que “os elementos do tempo precisam de um encontro extraordinário com o homem para produzirem algo novo” (DELEUZE, 1990, p. 179), e traz a última instância das potências do falso, além da descrição, da relação real e imaginária, e da narração: a narrativa. Tomando por objetivo o que a câmera vê; e por subjetivo o que a personagem vê, a narrativa é o desenvolvimento desses dois tipos de imagem. É uma personagem que ora vê ora é vista, e uma câmera com a mesma atitude. As variações são infinitas. Porém, a câmera tinha uma presença, uma visão interior, que podia ser da personagem ou do cineasta. Portanto, há um antagonismo nessa relação sujeito-objeto que, segundo Deleuze (1990), se resolve na identificação da personagem que vê e está sendo vista, e do cineasta com a câmera, que vê a personagem e o que ela vê. Superando a narrativa onde o cineasta se exprime através da personagem, e onde a personagem se exprime através da personagem, desenvolve-se o “discurso indireto livre”, onde as imagens subjetivas e objetivas se confundem em proveito de uma “pseudo-narrativa”, ou uma simulação de narrativa.

Em um domínio diferente, segundo Deleuze (1990), no pólo documentário ou etnográfico se negava há tempos a ficção, pois era “fundamental recusar as ficções preestabelecidas, em favor de uma realidade que o cinema podia apreender ou descobrir” (DELEUZE, 1990, p. 182). Porém, essa narrativa que recusa à ficção deparava-se com “um ideal de verdades que *dependia da própria ficção cinematográfica*: havia o que a câmera vê, o que a personagem vê, o possível antagonismo e a necessária resolução de ambos” (DELEUZE, 1990, p. 182). A quebra não estava entre as técnicas de fazer ficção ou documentário, mas no novo tipo de narrativa que ganhava espaço no cinema. O contrário da ficção não era o real, a verdade que é sempre dos colonizadores, dos dominantes, era a *função de fabulação* dos pobres.

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcinar”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo (DELEUZE, 1990, p.183).

Deleuze (1990) esclarece que “a ficção é indissociável de uma ‘veneração’ que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no sistema de imagens” (DELEUZE, 1990, p. 182). A ficção sempre promoveu adoração por parte de quem assiste, sendo difícil compreender que há uma manipulação da realidade por parte de quem produz, atrás das câmeras. Mesmo o cinema só percebe que “o ideal da verdade era a ficção mais profunda” (DELEUZE, 1990, p. 182), ao destruir qualquer modelo de verdade para produzir a sua própria. Dessa forma, é necessário mudar o pensamento para deixar que seja levado pela contemplação de um novo cinema, onde a reflexão toma o lugar da ação, conduzido pelas novas descrições que apresentam o som em si, e a imagem em si, não mais em prol da construção de um épico, e sim de movimentos em falso na narração, pela verdade não mais histórica, mas uma realidade verdadeira criada pelas próprias personagens que podem fabular, e pelo cineasta que se deixa afetar por essa vida, ao invés de esgotá-la, ou querer dominá-la.

Não importa mais se a personagem é real ou fictícia. Ela faz parte de um povo, e inventa enquanto personagem real, se tornando ainda mais real, na medida que vai ficando boa na sua invenção, e trazendo a sua verdade, dentro de seu contexto. Da mesma forma o cineasta se transforma quando substitui as suas ideias, suas ficções, escutando as fabulações das personagens e criando espaço para se tornar outro. E assim se faz o que Deleuze (1990) explica como o discurso indireto livre do cineasta, ou as pseudo-narrativas, que se criam ao mesmo tempo que as personagens fazem o discurso de um devir que se confunde com seu povo. “A forma de identidade $Eu=Eu$ [...] deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção” (DELEUZE, 1990, p. 185). O que vale é a constituição ou reconstituição de um povo a partir do cinema, onde personagens e cineasta se tornam outros, uns pelos outros, em uma simulação da narrativa. Para isso é necessário se interessar mais pelas pessoas que pelo filme, pela representação do eu que se entrelaça com seu ponto de vista, pois a representação é dirigida a uma câmera, dirigida por um cineasta, e que será montada posteriormente.

Uma das potências do falso é essa função de fabulação, onde a personagem pode estar sempre cruzando a fronteira entre real e fictício, o cineasta entre filme e não-filme, atingindo um antes e um depois do filme, para a reunião destes no devir,

com passagens incessantes, constituindo o real. Para isso o tempo é necessário, pois a personagem só adquire uma dupla realidade depois de um tempo. A fabulação advinda das personagens por estarem diante da câmera, faz com que haja uma interpretação. “O método só pode se desenvolver no sentido em que a câmera nunca deixa de atingir nas personagens um antes ou um depois que constituem o real, no mesmo ponto em que a fabulação alça vôo” (DELEUZE, 1990, p. 187). É preciso que o cinema compreenda esse antes e depois, para que as descrições se tornem óticas e sonoras, as narrações falsificantes, e as narrativas simulações.

4 SÉRIES DE POTÊNCIAS DO FALSO EM KIAROSTAMI

A utilização de uma série configura um método de construção de sentidos. Uma forma serial se constitui pela existência de, pelo menos, duas séries simultâneas. “A forma serial é, pois, essencialmente multiserial” (DELEUZE, 1998, p. 39). A regressão é uma forma serial, assim como o alfabeto, as vogais, os números. Para compreender o funcionamento das séries, segundo Deleuze (1998) é preciso perceber que há a complementaridade de duas séries. O autor as coloca como a série significante e a série significada. Apesar de funcionarem nessa complementaridade, uma série também pode ser significante e significado da outra simultaneamente, tendo em cada uma um elemento diferenciante.

A série significante é tudo aquilo que é signo, que se refere ao conceito, “que apresenta em si mesmo um aspecto qualquer do sentido” (DELEUZE, 1998, p. 40), e a significada, o que se refere ao conceito em si, “que se define em dualidade relativa com esse aspecto” (DELEUZE, 1998, p.40). Deleuze (1998), em sua *Lógica do Sentido*, explica que se considerarmos a sucessão dos tipos, o que muda é sua posição ou grau, e o que está antes é de um grau superior. Dessa forma, se tomarmos não só essa sucessão de tipos, mas o que altera nessa sucessão, vemos que o que vem primeiro é o que designa o precedente, e o que vem depois é um sentido que se exprime. Uma síntese homogênea do heterogêneo, uma série de significantes que opera em função de uma série de significados.

Ainda conforme o autor sobre o método de construção serial, há três caracteres que “permitem precisar a relação e a distribuição das séries em geral” (DELEUZE, 1998, p. 42). Primeiro, há um “perpétuo desequilíbrio” (DELEUZE, 1998, p. 42) entre elas, ou seja, uma variação primária, que constitui o desdobramento de uma na outra. Segundo, esse desequilíbrio é orientado e se configura em um excesso de significante. A série significante sempre apresenta excesso sobre a significada. E terceiro, uma “instância paradoxal” (DELEUZE, 1998, p. 43) circula entre ambas e dessa forma assegura sua comunicação. Essa instância cria uma convergência, e ao mesmo tempo, um desencontro. É o elemento que as diferencia. Não há derivação de uma na outra, mas se relacionarmos uma com a outra, podem ser sucessivas. Uma é o excesso e a outra a falta. Porém o excesso de uma pode ser a própria falta, em relação a si mesma. O importante é que elas sejam

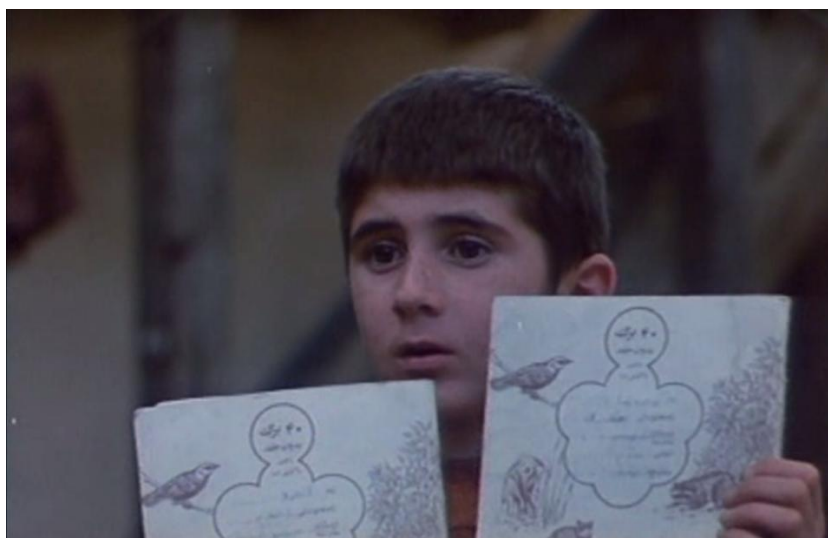
“simultâneas sem nunca serem iguais, uma vez que a instância tem duas faces, das quais uma sempre falta à outra” (DELEUZE, 1998, p. 44).

As séries aqui são construídas a partir das potências do falso, conceito de Gilles Deleuze (1990), explicitado anteriormente no terceiro capítulo. A primeira série agencia obras de Abbas Kiarostami segundo a descrição e a narração cristalinas, que segundo o autor, são referentes ao cinema pós Segunda Guerra Mundial. Abbas Kiarostami utiliza grandes planos gerais onde acompanhamos com profundidade de campo a personagem e sua vontade decisória, e planos curtos que mostram a metamorfose da personagem em devir, “o único objeto decomposto, multiplicado” (DELEUZE, 1990, p. 155), sempre fazendo com que se caia nos “movimentos em falso” (DELEUZE, 1990, p. 166). Nas duas séries seguintes, são abordados aspectos específicos que decorrem das descrições óticas e sonoras e da narração falsificante: a fabulação e a personagem falsária. Deleuze (1998) coloca que a lei para um método serial, é que as séries nunca são iguais. Os termos de cada série apresentam uma variação, de forma que uma se desdobre na outra, e os caracteres assegurem a comunicação entre elas.

4.1 PRIMEIRA SÉRIE: UMA ARQUITETURA DA VISÃO

Onde fica a casa do meu amigo? (1989), começa com o som de muitas crianças falando ao mesmo tempo, e um plano de uma porta fechada que bate com o vento. Um professor entra e xinga a bagunça, e as crianças logo obedecem e param. A sala de aula é simples e precária. Ele começa a aula pedindo para ver os temas de casa de cada um. Nematzadeh fez em um papel e não no caderno. O professor rasga seu trabalho, ao que o menino chora e admite que o professor já falava pela terceira vez que ele deveria fazer o tema no caderno. O menino diz que estava na casa do primo e esqueceu lá. Um colega diz que está com o caderno dele. O professor olha duvidoso para Nematzadeh. Ele responde que o colega é seu primo. Resolvida a questão, o professor insiste que eles devem escrever o tema de casa no caderno, pois é para aprenderem a ter disciplina, e poderem comparar o trabalho que foi realizado há um tempo, e sua evolução. Ahmad, o menino que é protagonista, ao ajudar seu amigo Nematzadeh, que tropeça na saída da escola, pega sem querer o caderno dele e leva para casa (figura 1).

Figura 1



Fonte: Onde fica a casa do meu amigo (1989)

Ao perceber a situação, quer devolvê-lo logo, para que seu colega possa fazer o tema de casa no caderno, pois já não o fez nesse dia, e outras vezes, e foi repreendido. Porém, o amigo mora em *Poshteh*, um vilarejo do outro lado da montanha, e sua mãe não o deixa ir, pois é muito longe, e diz que entregue no dia seguinte, para desespero da criança, que em teoria não pode reagir, deve obedecer. Ahmad em casa prepara a mamadeira do nenê, precisa fazer o tema, os amigos convidam para brincar e ele não pode, ele balança o nenê conforme a mãe o instrui, enquanto ela lava e pendura roupas (figura 2). Ele insiste com a mãe que precisa devolver o caderno de seu amigo, e a mãe não acha importante seu conflito. Diz a ele que faça o tema e vá brincar. A mãe não entende quão importante é o que ele precisa fazer, pois é uma criança que fala. Ela resume que ele não quer fazer o tema e só cria problema. Mas Ahmad não consegue fazê-lo agora por causa do conflito, e da mãe pedindo ajuda com a casa e o bebê.

Figura 2



Fonte: Onde fica a casa do meu amigo (1989)

Ele mostra à mãe os dois cadernos iguais, e explica que pegou por acidente, o amigo não pode ser expulso por sua causa. A mãe reforça que ele deve obedecê-la, fazendo o tema e indo brincar, como seu irmão que já fez. Ahmad, sentado em uma mureta com os dois cadernos em frente de si, não sabe o que fazer. Quando a mãe o manda comprar pão é sua deixa para fugir. E ele sai correndo pelo lugar, com música regional ao fundo, tocadas com os instrumentos “*dotar* e *zarbe*” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 131), ilustrando a natureza montanhosa da região dos vilarejos de *Koker* e *Poshteh*, no Irã. Na fuga, Ahmad encontra personagens, fictícios mas tipicamente iranianos, que não parecem atores, e sim pessoas que simplesmente vivem ali. São aparentemente documentais ou, sua descrição pura no cinema do diretor (figura 3).

A proibição da mãe e a vontade de uma solução para o problema transformam Ahmad, que sai correndo atrás do colega, mesmo proibido, começando sua jornada atrás da casa do amigo. No caminho ao povoado de *Poshteh*, Ahmad precisa cruzar uma montanha, onde vemos um desenho que é perfeito para a câmera. Perfeito demais, mas não a ponto de questionamento, pois uma montanha é sempre uma montanha. No livro de Jean-Claude Bernardet (2004), Os caminhos de Kiarostami, descobrimos que esse trajeto (figura 4) foi criado esteticamente para a cena, que não esteve sempre ali. O diretor o utiliza em favor da descrição. Coloca seu olho no ápice do cone, e ali decide o caminho que mais parece com a verdade,

que não é o verdadeiro, assim como as personagens iranianas pelas quais Ahmad passa, que interpretam seu próprio papel naquela realidade.

Figura 3



Fonte: Onde fica a casa do meu amigo (1989)

Figura 4



Fonte: Onde fica a casa do meu amigo (1987)

Ahmad é uma criança e vai sozinho até *Poshteh*, que sabemos, através da fala da mãe do menino, ser muito longe. Não é um sonho, nem memória dele, é um presente que independe de uma cronologia no tempo, são ações desligadas de um prolongamento motor, de uma capacidade sensório-motora. Nem verdadeiro nem falso, Kiarostami traz a potência do falso na descrição e na narração, pois o real é

cortado de suas conexões legais. “O real e o imaginário trocam de papéis e se tornam indiscerníveis” (DELEUZE, 1990, p. 156). Kiarostami não utiliza no filme um regime orgânico de relação entre real e imaginário, onde os planos diferem entre uma suposta realidade, e imagens-sonho (que se opõem às imagens-real) ou imagens-lembrança (*flashback*). As descrições orgânicas servem para definir situações sensório-motoras, mas na narração de Kiarostami não há o espaço euclidiano, ou espaço hodológico, o choque de forças, que obedece a um princípio de economia: “o caminho mais simples, o desvio mais adequado, a palavra mais eficaz, o mínimo de meio para o máximo de efeito” (DELEUZE, 1990, p.157). Kiarostami “ata narrações falsificantes a descrições puras” (DELEUZE, 1990, p. 166), fazendo com que as sequências caiam sempre em “movimentos em falso” (DELEUZE, 1990, p.166), sem uma resolução simples para o problema.

A partir da fuga, os planos descrevem aquele lugar, aquelas pessoas, e não fazem com que o filme se desenvolva e vá parar em uma batalha. A situação que Ahmad se encontra, e o caminho que ele vai percorrendo para solucioná-la é a narração falsificante, que é sempre “entrecortada por estranhas cenas que não têm outra função além da de pura descrição” (DELEUZE, 1990, p. 166). As pessoas no caminho do menino agem de maneiras diferentes quando cientes de seu conflito. Uma senhora doente que não sai de casa precisa se transformar para ajudá-lo, e sai de casa, ao que o menino a abandona por uma roupa pendurada no varal que parece a do seu amigo. Seu avô coloca em questão sua obediência, contando anedotas para explicar como os iranianos vêem mal a falta dela (figura 5) O homem que faz as portas dos vilarejos nem o escuta, e ainda rasga uma folha do caderno que o menino segura para devolver, para anotar uma coisa sem importância para a solução do conflito, e sai montado em um burro. Ahmad o segue, pois seu sobrenome é o mesmo do amigo.

Figura 5



Fonte: Onde fica a casa do meu amigo (1987)

Vemos que ele nunca encontra seu amigo, apenas estas personagens que não lhe dizem uma informação útil para a resolução, “e a visão toma o lugar da ação” (DELEUZE, 1990, p.157). Ahmad é uma criança e em teoria não pode reagir de forma autônoma, deve obedecer aos mais velhos. Mas ele foge e assim podemos observar sua jornada. Esses movimentos produzidos pela criança fazem com que fique clara a perseverança do protagonista, o que permite entender aquela realidade possível e compreender o seu cotidiano com uma busca sutil. Um “cinema de vidente” (DELEUZE, 1990, p.156), onde não há choque de forças, mas contemplação do “tempo puro” (ULPIANO, 1994, s/p).

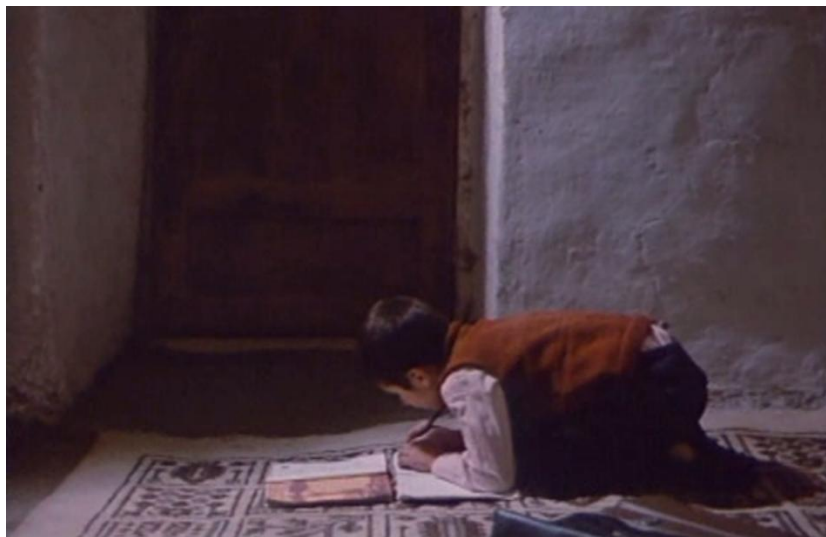
A diversidade das narrações não pode se explicar pelos avatares do significante, pelos estados de uma estrutura da linguagem que se suporia subjacente às imagens em geral. Ela remete apenas a formas sensíveis de imagens e a signos sensitivos correspondentes que não pressupõem narração alguma, mas dos quais resulta tal narração e não outra (DELEUZE, 1990, p. 167).

Ahmad por fim encontra um senhor que faz as portas dos vilarejos de *Poshteh* e *Koker*. O senhor mostra onde fica a casa de Nematzadeh, mas já é tarde e Ahmad está preocupado com a volta. Chegando lá ele nem bate na porta. O senhor diz que o acompanha de volta, mas é um velho e caminha muito devagar, o que deixa o menino ansioso. Ele segue o senhor até a casa dele, que fica no caminho, e volta correndo, sem ter conseguido retornar o caderno para o amigo.

Já em casa, ele não consegue comer, pensando ainda em como resolver aquela situação toda (figura 6). O filme até aqui é impregnado com os desencontros

de Ahmad, e informações que ele colhe no caminho que são alheias à narração, o que “implica um desmoronamento dos esquemas sensório-motores” (DELEUZE, 1990, p.157). Ahmad não encontra o amigo e não devolve o caderno, e ainda precisa resolver seu conflito.

Figura 6



Fonte: Onde fica a casa do meu amigo (1987)

Na aula, Nematzadeh percebe que está sem o caderno e fica muito triste. Ahmad chega atrasado e depois de ser interrogado pelo professor, senta do lado do amigo, que está devastado. Ahmad consegue por fim chegar a tempo. O professor está se aproximando da mesa deles, e Ahmad coloca o caderno na frente do colega. Ele conseguiu fazer seu tema e o do amigo. O professor diz à Ahmad que ele está com o caderno de Nematzadeh, e por fim, o menino destroca uma última vez os cadernos, ambos com os temas feitos.

É possível traçar a partir da descrição e da narração, nas personagens que Ahmad encontra, as características de uma sociedade onde os pais fazem as crianças cotidianamente obedecerem e ajudarem no trabalho, o que na escola é contrariado pelo professor, que diz a eles que devem dar prioridade aos estudos e só depois ajudarem os pais no trabalho (figura 7). Essas descrições apresentam o interior do Irã, são imagens que não se têm contato em uma ficção preestabelecida em um sistema orgânico de imagens. No cinema do movimento, as descrições são dependentes da ação que se desenvolve na narração. Na obra de Kiarostami as descrições valem por elas mesmas, colaborando para a criação dessa realidade.

Figura 7

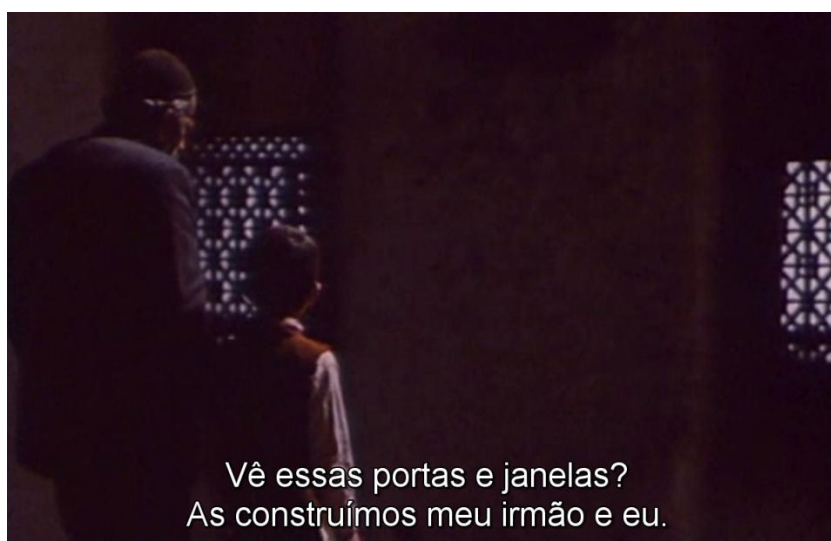


Fonte: Onde fica a casa do meu amigo (1987)

O professor é um devir esgotado por aquela vida, assim como os pais das crianças. Ahmad é a vida que ainda sabe se transformar. “E sem dúvida o devir é sempre inocente, mesmo no crime, mesmo na vida esgotada, na medida em que ela ainda é um devir” (DELEUZE, 1990, p. 173). Não são vários pontos de vista que agem sobre um objeto supostamente invariável. No regime cristalino, o ponto de vista é o mesmo, mas “interno aos diferentes objetos que desde então se apresentaram como a metamorfose de uma única e mesma coisa em devir” (DELEUZE, 1990, p. 175). Ahmad não existe fora da mãe, do professor. E aqueles velhos iranianos, e também a mãe, o pai, o professor, os colegas, são projeções do próprio Ahmad, pois é aquilo tudo que compõe a sua realidade.

Quando o centro deixa de ser sensório motor, o corpo projetado é o opaco, como o do menino Ahmad, e as projeções se fazem por relevos ou zonas de sombra, como suas metamorfoses, as personagens que ele encontra (figura 8). Esses são os dois aspectos que compõem uma “arquitetura da visão” (DELEUZE, 1990, p. 175). Os planos curtos mostram as metamorfoses de algo em devir, e o plano sequência, a vontade decisória da personagem.

Figura 8



Fonte: Onde fica a casa do meu amigo (1987)

A realidade tem seus incidentes, como um terremoto, em 1992, que abalou “uma região inteira do Irã setentrional” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 234), justamente onde Kiarostami filmou *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987). Sabendo do fato, três dias depois ele fez uma viagem a *Koker* com seu filho para saber como estavam os atores do filme. “Naqueles dias, o rádio anunciava que 95% da população morreria sob os escombros” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 234). Kiarostami conta que nessa semana fora a um festival em Mônaco, e ao receber uma pergunta sobre onde era aquele lugar do filme, ele respondeu o que vira na viagem, que não existia mais aquele lugar, que era em lugar nenhum. Quando voltou à Teerã, os repórteres estavam todos atrás dos dois meninos, Ahmad e Nematzadeh. “Os heróis de meu filme haviam se tornado símbolo daquela região” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 234). Porém, o diretor não queria o sentimento que a mídia provocava, de catástrofe e morte. E fixou-se nos detalhes da sobrevivência, pois o tempo não havia parado ali.

Cinco meses depois, o cineasta produziu um filme inspirado no objetivo da viagem que havia feito: encontrar os atores do filme. Um filme sobre o filme. Construção de uma realidade, com personagens que a tornam uma ficção. Kiarostami utiliza o terremoto como argumento para fazer o segundo filme da intitulada “trilogia de *Koker*”, *E a vida continua* (1992). O filme mostra as consequências do desastre que dizimou parte da população, tendo como protagonistas um ator que interpreta o diretor Kiarostami e outro que interpreta seu

filho. Os dois buscam o ator do primeiro filme, Ahmad, para descobrir se ele sobreviveu à tragédia (figuras 9 e 10).

Figura 9



Fonte: E a vida continua (1992)

Figura 10



Fonte: E a vida continua (1992)

Sem placas ou nenhuma marcação na estrada, o diretor-ator segue com seu filho observando e perguntando aos sobreviventes qual a estrada que ele pode pegar para encontrar o caminho que leva à *Koker*. A narração dos filmes funciona na mesma maneira, é uma metalinguagem, um filme que fala de outro utilizando a mesma estratégia para sua construção, a potência do falso na descrição e na narração. Uma das pessoas que os protagonistas encontram é uma senhora que perdeu toda a família, outra um senhor que avisa que as cidades foram todas destruídas e está há quatro horas no engarrafamento, sem conseguir se mover.

Outra pessoa é um homem que é de *Koker*, para quem o diretor pergunta e recebe alguma resposta. *Koker* está em ruínas. O homem conhece o ator (figura 11) mas não sabe se ele está vivo. Eles finalmente encontram um dos atores que participou do filme. É o senhor que fazia as portas. Ninguém sabe notícia de ninguém, as cidades estão um caos segundo ele. Derrocadas, fendas, falta de água. Mas ele sobreviveu, e explica que no filme que participou o fizeram colocar uma corcunda, coisa que ele diz não ser justa. Ironicamente, não entende essa arte que deixa as pessoas feias e decrépitas, mas ressalta que continuar vivo também é uma arte, a arte mais sublime.

Figura 11



Fonte: E a vida continua (1992)

Assim como em *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), *Vida e nada mais* (1992) é um filme feito de movimentos em falso e descrições óticas e sonoras puras (figura 12), a partir das quais podemos ver documentalmente a destruição que o terremoto causou, ao mesmo tempo que acompanhamos uma história de ficção sobre a busca por um pequeno ator. A narração é cristalina pois o filme é construído com diversos espaços vazios, sons de pedra sobre pedra, vassouras, água dos canos, silêncios. O tempo é tomado por descrições do terremoto.

São essas descrições óticas e sonoras puras dos arredores que impregnam o filme, sem chegar ao destino final, sem a certeza de que o protagonista de *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) está bem, ou mesmo vivo. Revela o diretor em Ishaghpour (2004, p. 237): “Mesmo antes de começarem as filmagens, decidi que os garotos não seriam encontrados”. Se o filme tivesse esse final feliz como desejavam

os espectadores, para ele perderia todo o sentido, pois mais de vinte mil crianças morreram no terremoto, e os atores podem ter feito parte desse número. Poderia ser que os atores estivessem vivos ou mortos, mas para o filme o importante é que não fossem encontrados, e isso ficasse em suspenso, pois independentemente, a vida continua.

Figura 12



Fonte: E a vida continua (1992)

Ao chegar em *Koker*, pai e filho se separam e conhecem pessoas diferentes, uma senhora que perdeu o marido e está só, e uma mulher que perdeu a filha e o pai. As pessoas continuam vivendo, limpando as coisas, lavando as roupas, tirando o pó, e os objetos que ficaram presos nos escombros. O diretor senta em um muro e encontra um homem recém-casado (figuras 13 e 14) procurando as meias, enquanto diz que perdeu sessenta e cinco parentes no total, mas casou no dia seguinte ao terremoto, pois se não teria de esperar três dias de luto, depois mais sete, mais quarenta, um ano. E decidiram casar-se logo, pois segundo ele, os que morreram esperavam que ele continuasse com a vida e constituísse uma família.

Figura 13

Fonte: E a vida continua (1992)

Figura 14

Fonte: E a vida continua (1992)

Essa imersão teve seus efeitos no cineasta, que conta em seu próximo filme uma história dos bastidores deste. A história dos atores que fizeram a cena onde haviam recém se casado. Uma cena onde Hossein coloca as meias e os sapatos, e Tahereh molha o homem sentado quando rega as plantas no andar de cima vira um filme. Kiarostami volta a *Koker* para construir um *making of*, começando pela seleção da atriz (figura 15), o que começa a constituir a lógica do filme *Através das Oliveiras* (1994). Ao ver uma fotografia de *E a vida continua* (1992) em uma revista, onde

conversava com Tahereh, Kiarostami lembrou que a atriz lhe dizia que não queria mais continuar a atuar, pois recusara uma proposta de casamento de Hossein, com quem contracenava. Há portanto três diretores neste terceiro filme: Kiarostami atrás da câmera, Keshavarz, que procura Ahmad, e Kheradmandi, que dirige o “*making of*”, e que segundo Kiarostami em *Ishaghpour* (2004), é o diretor em viagem.

Figura 15



Fonte: *Através das oliveiras* (1994)

Nesse novo filme do diretor, *Através das Oliveiras* (1994), Tahereh e Hossein não são casados, apenas interpretam essa situação. Segundo o diretor em *Ishaghpour* (2004), não havia a intenção de fazer um filme sobre cinema, porém, essa forma se mostrou a mais adequada e ele apenas aceitou. No filme, Hossein nutre um amor pela colega de trabalho. Diz Hossein: “Tahereh, quando eu pergunto onde estão minhas meias, não pense que sou assim, não sou. É o que o diretor quer” (*Através das Oliveiras*, 1994). Se o segundo filme já era um filme sobre o outro filme, aí temos um terceiro filme, que é o filme sobre uma cena do filme que era sobre a busca do amigo. Kiarostami dirige a equipe (figura 16) que dirige o diretor que dirige o seu primeiro filme no segundo filme (figura 17).

Figura 16



Fonte: *Através das oliveiras* (1994)

Figura 17



Fonte: *Através das oliveiras* (1994)

São mostrados presentes possíveis, com passados não necessariamente verdadeiros. O terremoto aconteceu de verdade, mas o diretor é ator. E a história do pedido de casamento de Hossein a Tahereh pode ser verdade (figura 18), ou pode ser verdade que eles são recém-casados, como no filme anterior.

Em minha opinião, *E a vida continua* é um filme totalmente onírico, e os quatro minutos dessa película que revemos em *Através das oliveiras* – Hossein descendo as escadas, à procura de sapatos e meias – desmascaram o sonho. Na parte superior da escada, a meu ver, estava a realidade e, na parte baixa, o reino da imaginação. Aquilo que parecia ser o “sonho” em *E a vida continua* encontrava-se, agora, com o real diante da câmera (ISHAGHPOUR, 2004, p. 239).

Percebemos essas passagens entre “realidade” e “imaginação”, ou conforme colocava Deleuze (1990), a relação real e imaginária, de maneira insensível entre os

dois regimes que se diferem em natureza. Há uma indiscernibilidade nessas passagens, e apenas o terremoto continua sendo o único fato concreto da narração, e, porém, já haviam se passado quatro anos desde que ocorrera.

Figura 18



Fonte: *Através das oliveiras* (1994)

Poderia ser que *Através das Oliveiras* (1994) fosse um making of real. A equipe aparece ao fundo, a assistente de direção corta a cena, o diretor dirige o senhor que conversa com Hossein, e o próprio Hossein. O filme todo se passa em função de uma cena que é refeita várias vezes, coisa que é fácil de acreditar no cinema. Mas realmente a produção não é um making of, conforme desvendado em Ishaghpour (2004) e Bernardet (2011). É uma produção posterior. A claquete é intitulada com o nome do novo filme, “o filme é uma reconstrução da realidade, e não a própria realidade, é a reconstrução do *set* e não o próprio *set*” (ISHAGHPUR, 2004, p. 242).

Hossein é não é ator profissional, o que caracteriza a maneira de dirigir de Kiarostami. Segundo ele, “Os “não-atores” são as pessoas mais adequadas para corrigir o diretor em relação ao personagem, ao diálogo, etc” (ISHAGHPUR, 2004, p. 240), pois se no primeiro plano da cena não conseguem pronunciar suas falas, avisam e ajudam a definir o personagem. “É claro que ele aceitava fazer o que eu pedia, mas era menos natural que de hábito...”. Hossein interpreta o papel de analfabeto, e na realidade é analfabeto. Segundo Deleuze (1990), são as metamorfoses do falso substituindo um modelo de verdade, e a função de fabulação na narrativa se opondo à uma ficção preestabelecida. “Creio que quando

conhecemos duas pessoas como eles, quando se conhece o amor, a necessidade e o sofrimento, não é difícil encontrar os diálogos. Eu os escrevi, mas na realidade foram sugeridos por eles” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 241).

A força pura do tempo coloca a verdade do primeiro filme em crise, e no terceiro, não existem mais as descrições do terremoto como no segundo, por mais que este derive daquele. Já é outra a natureza naquele mesmo lugar. Inclusive a montanha que Ahmad precisava atravessar para chegar de *Koker* a *Poshteh* (figura 19) reaparece ao final da trilogia novamente, agora cheia de flores, e percorrida por Hossein, não por Ahmad.

Figura 19



Fonte: Através das oliveiras (1994)

Porém, o senhor que se senta ao lado de Hossein não é mais o diretor se o filme for visto à parte, é apenas um senhor que escuta a história de Hossein, em prol desta nova história do ator, sobre a recusa do pedido de casamento dele a Tahereh, que não quer mais atuar pois não quer casar com Hossein na “realidade”, que já foi uma realidade, e agora é um filme sobre essa possibilidade. Kiarostami, utiliza a potência do falso em todas as instâncias, descrição, narração e também na narrativa, para contar três diferentes realidades possíveis de um espaço. O tempo é esculpido e resulta em um cristal. Há espaços vazios preenchidos por imagens que são descrições óticas e sonoras, feitas para durar o tempo necessário até tornar o espectador ativo. Narrações que são reconstituições da realidade e, portanto, não aspiram ao verdadeiro. E variações do ponto de vista, permitindo no tempo fílmico a fabulação das personagens que são não-atores reais. Não há prioridade do

movimento dentro de um tempo cronológico, mas uma série de realidades possíveis em um sistema cristalino onde o tempo é crônico e de onde deriva o movimento.

4.2 SEGUNDA SÉRIE: O DEVIR DE UM POVO

Em *Close Up* (1990), começamos por acompanhar um homem que entra em um táxi com dois policiais. Ele explica que há um homem se fazendo passar pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf. O taxista nunca ouviu falar. O homem explica que seu rosto não é muito conhecido, e justamente, um homem se fez passar por ele. Não se sabe o que está tramando, pois queria usar os filhos de um casal como atores e a casa como cenário. Eles perguntam o caminho a um homem na rua, e como nos outros filmes de Kiarostami, o homem não sabe o caminho, mas tenta vender as aves que carrega. São as descrições cristalinas que impregnam seus filmes. O homem no carro é um jornalista atrás de uma notícia para a revista que trabalha, *Sorush*, algo sensacionalista para levantar as vendas. Suspeita que a família pode estar sendo roubada e, se for o caso, vão prendê-lo. Eles chegam a um lugar nobre de Teerã, uma avenida sem saída. O jornalista entra na casa, e pede que esperem, enquanto a descrição obedece ao movimento no lado de fora. A conversa banal do taxista com os policiais, até que chegue o dono da casa e leve os policiais para dentro. Aí o tempo é narrado pelo taxista que contempla o lugar, pega flores em um monte de folhas secas, vê um avião que cruza o céu e uma lata de spray que rola no chão (figura 20), até que o jornalista volte, com os dois policiais que levam o homem que se faz passar por Mohsen Makhmalbaf e o coloque no carro preso.

Figura 20

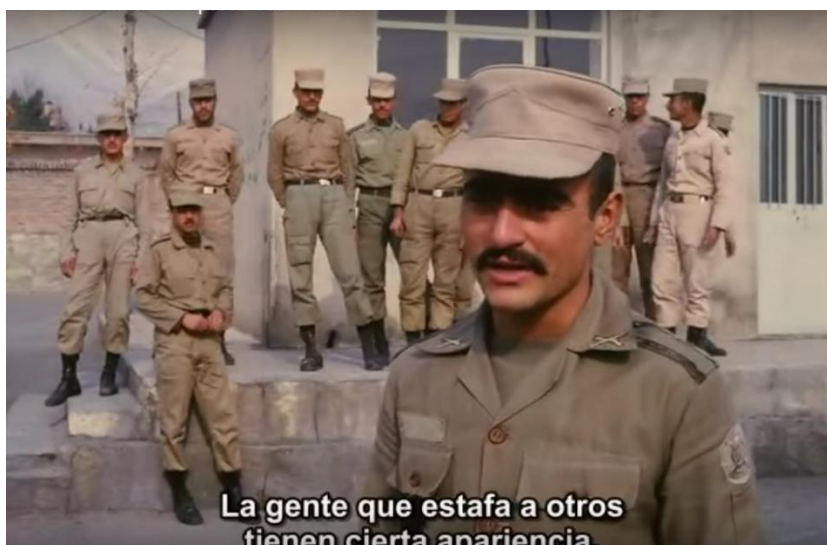


Fonte: *Close Up* (1990)

O jornalista esqueceu o gravador portátil. Diz que se nada está sendo gravado não faz sentido e pede ao taxista que leve os três até a estação de polícia. A conta é cara e ele pede dinheiro para o dono da casa, que o empresta. O carro parte. Enquanto isso, acompanhamos o jornalista tentando conseguir um gravador portátil na vizinhança. Não sabemos o que aconteceu na casa. A maior ação da cena é o chute do jornalista na lata de spray, ao conseguir o gravador dos Akhankhah e sair correndo para seu furo. A lata continua seu caminho. Os créditos são colocados em cima de um plano de uma prensa que imprime um jornal: Roteiro de Abbas Kiarostami, baseado em uma história real.

Já na estação de polícia, o narrador é alguém que leu a notícia na revista *Sorush*. Ele entrevista os policiais, como em uma reportagem, perguntando mais detalhes de Hossein Sabzian (figura 21), sobre como era, e perguntando o endereço de onde ele está. O capitão nos informa que se passaram algumas semanas desde que o prenderam, mas traz os arquivos e o endereço.

Figura 21



Fonte: *Close Up* (1990)

Na próxima cena descobrimos quem é esse novo narrador, a partir da entrevista com o casal que foi vítima de Sabzian (figura 22). Segundo Deleuze (1990), a narrativa no documentário se depara com um ideal de verdade que depende da ficção, pois há o que a câmera vê, o que a personagem vê, um possível antagonismo e uma resolução. Aqui a resolução é feita, identificando o cineasta por trás da câmera. Porém, ainda não se sabe o que a personagem vê. Kiarostami se coloca ao lado da polícia e da família para descobrir onde está a personagem. A narração prolonga as descrições.

O casal tenta mostrar que muita coisa não foi dita na reportagem e explica como que se deixaram levar pelo falso Makhmalbaf. Seu filho é engenheiro mas queria trabalhar com cinema pois não conseguiu trabalho ainda, e seu irmão trabalha em uma padaria vendendo pães mesmo depois de ter se formado também em engenharia. Todos são apaixonados por cinema. Kiarostami os convida a representarem a si mesmos de forma documental nesse primeiro momento, onde eles explicam como a mãe conheceu o diretor, e como todos acreditaram nela, e posteriormente nele.

Figura 22



Fonte: *Close Up* (1990)

No próximo plano, o diretor está à espera de Sabzian na cadeia que a família indicou. Kiarostami apresenta a personagem ao mesmo tempo que explica o filme: quer conversar com ele pois quer entender o que o fez se passar por um cineasta. Sabzian está surpreso, havia visto filmes de Kiarostami mas não conhecia seu rosto, assim como também não conhecemos, pois o que aparece no filme é apenas sua voz. Kiarostami está de costas para a câmera (figura 23), não o identificamos por completo, pois há apenas sua descrição sonora. O diretor pergunta se há algo que possa fazer por ele. Ele pede ao diretor que faça um filme sobre seu sofrimento. Sabzian está preocupado, acha que está sendo difamado. Kiarostami pergunta se ele confessou que roubou, e ele confirma que sim. Confessou, pois o que fez se parecia àquilo, mas na verdade ele queria filmar, se interessa por arte. Sabzian está preso há três semanas pois foi acusado de fraude, e ainda não houve julgamento. Kiarostami diz que vai tentar adiantar o julgamento.

Figura 23

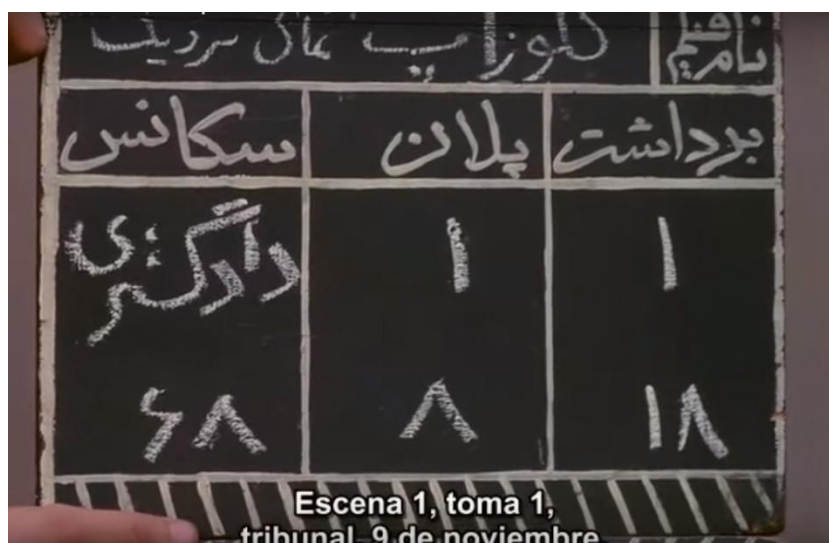


Fonte: *Close Up* (1990)

Para isso, faz uma cena do momento em que pede ao juiz para adiantarem o julgamento, e também pede permissão para filmar na sala nesse dia. O juiz explica que não há nada que valha a pena filmar, que o caso é insignificante, foi um empréstimo para um táxi, e uma fraude identitária. Porém, diz que não se importa com as filmagens, e que o Departamento de Justiça que deve autorizá-lo. Aí entra a claquete do filme (figura 24), como se este tivesse a primeira cena onde começa o tribunal, que foi adiantado por causa das filmagens.

Kiarostami coloca no cinema a realidade complexa que há por trás de um julgamento. Ele explica à Sabzian o *close-up*, a câmera em *close*, que vai escutar seu lado da história em primeiro plano, e a outra, que vai filmar a sala. O *close* é para que ele possa explicar para a câmera quando achar necessário, o que é difícil das pessoas entenderem ou aceitarem. Sabzian alega no tribunal que cometeu a fraude por amor ao cinema, que nunca teve a intenção de roubar. Já dizia Deleuze (1990, p. 178): “Longa é a cadeia de falsários, do homem verídico ao artista”. Logo, de dentro do tribunal, onde aparentemente é feito um documentário, há um corte para fora.

Figura 24



Fonte: *Close Up* (1990)

Vemos o protagonista quando conhece a senhora Akhankah (figura 25) no ônibus. Nesse momento do filme o cérebro percebe que não é possível que Kiarostami estivesse presente ali documentando. Mas no cinema é possível e assim Kiarostami faz, em uma passagem que é discernível apenas pela lógica da técnica, pois a montagem não evidencia um *flashback*, apenas segue a narração. O filme volta à reconstituição em uma passagem indiscernível entre documentário e ficção.

A senhora Akhankah, vendo Sabzian ler um livro, pergunta onde o conseguiu. Ele entrega o livro escrito por Makhmalbaf à ela. Sabzian conclui que possui vários iguais em casa pois o escreveu. Ela acredita quando ele se acusa ser o diretor, e mesmo com a desconfiança, Sabzian inventa, ficcionaliza sua piada imaginária, e a faz acreditar nele. Quando ela acredita, Sabzian também acredita, e os dois obtêm o que desejam. Assim começamos a compreender o todo.

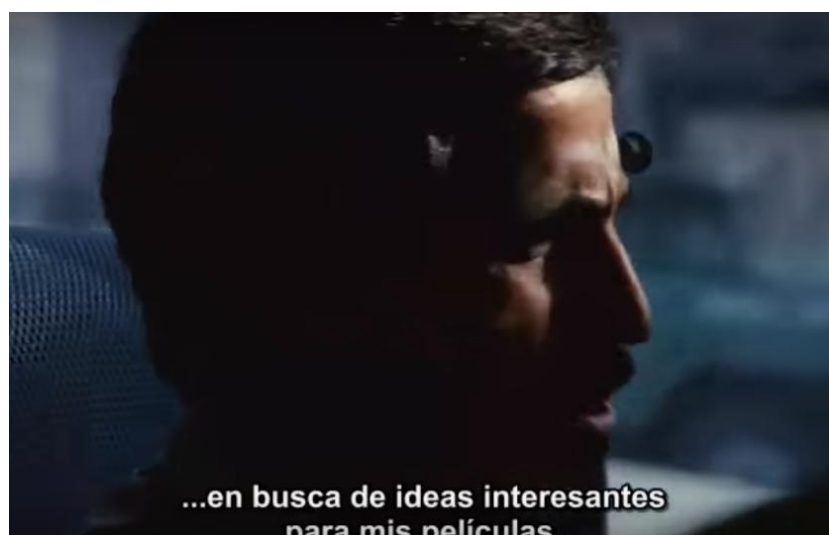
A senhora o convida para ir à sua casa, pois seu filho gosta muito de cinema, e ele aceita, já começando em um ponto mais alto com a sua representação. Começa uma espécie de veneração por parte da senhora e simultaneamente uma aceitação dessa realidade por Sabzian, que começa a habitar essa realidade (figura 26). No plano da cena ele é engolido pelo contraste entre o claro e o escuro, fazendo com que perca seus traços faciais e se torne uma projeção de seus ideais, os ideais que são também os ideais do próprio diretor atrás da câmera, que constrói o começo da história real, de forma ficcional.

Figura 25



Fonte: *Close Up* (1990)

Figura 26



Fonte: *Close Up* (1990)

De volta às câmeras no tribunal, Sabzian reivindica ao *close-up* que era respeitado por essas pessoas, pela burguesia, a nobreza, de quem nunca teve atenção ou respeito. E por ser cineasta, artista, que era o que ele justamente sempre quis ser. Sabzian ama o cinema, brincava disso quando criança, queria realmente ser Makhmalbaf, queria ser cineasta. Porém, quando crêem nele, a realidade é difícil de simular. Ele confessa que era difícil manter o papel de diretor por muito tempo, pois na verdade é muito pobre. A família acaba posteriormente descobrindo a fraude a partir de fotografias de Makhmalbaf, que aparecem em uma

notícia no jornal. O diretor ganhou um prêmio em um festival de cinema e Sabzian não sabia, o que os fez desconfiarem e o denunciarem.

Sabzian diz que não teve meios para ser o que queria ser, e para o que fez ser um roubo, deveria ter feito outras coisas, “como usar um carro ou uma maleta para dar a aparência” (*Close Up*, 1990), e não o que fez. Ele diz que admira os filmes que Makhmalbaf deu à sociedade, e que se identifica com os personagens. Alega inclusive que poderia ter sido protagonista, pois tem o mesmo sofrimento de seus personagens. O juiz interrompe dizendo que ele não respondeu à pergunta: porquê se fez passar por Makhmalbaf? “Eu queria ser como ele”, responde Sabzian sinceramente. “E o dinheiro que pegou da família?” O filho dos Akhankhah responde que ele queria filmar na casa, e que parecia saber o que estava falando, mas quanto a alguns aspectos de seu trabalho, tinha dificuldade em responder.

Sabzian teve realmente uma ideia, que eram duas pessoas em uma moto, uma perde o bilhete e não tem dinheiro. Era sua história na verdade, ele precisava voltar para casa e não tinha dinheiro. Mehrdad Akhankhah o entrega uma grande quantia em dinheiro para que volte. Sabzian disse que aí estava a história. Durante meia hora duas pessoas ficam na motocicleta, um dos dois não tem dinheiro, o outro lhe empresta, e eles ficam bons amigos. O protagonista explica ao *close up* que foi muito difícil convencer a família de que era um diretor, porque realmente precisava daquele dinheiro, e era difícil interpretar alguém que não precisasse (figura 27). Não tem como ser um diretor de cinema se não tem comida em casa. A luta do pobre é outra.

Figura 27



Fonte: *Close-up* (1990)

Kiarostami pergunta a Sabzian qual papel que ele gostaria de interpretar. “O meu mesmo” ele responde. O papel que ele desempenha representando a si próprio é o que Deleuze (1990) descreve como a “*função de fabulação dos pobres*” (DELEUZE, 1990, p.183). Na narrativa isso é o que se opõe à ficção. Sabzian finge ser um diretor na realidade, e atua como ele mesmo, interpretando seu próprio papel.

Eu estou falando do meu sofrimento. Isso não é representação. Estou falando do fundo do meu coração. Para mim a arte é a extensão do que você realmente sente. Essa também era a visão de Tolstói. Segundo ele, a arte é uma experiência sentimental do artista que ele compartilha com os outros. Acho que a minha experiência de miséria e sofrimento pode me dar a base de que preciso para ser um bom ator. Assim, eu interpreto bem e expresso a minha realidade interior. (*Close up*, Abbas Kiarostami, 1990).

Na forma do filme, documental e ficcional nos são completamente indiscerníveis. Não existe verdadeiro ou falso. De acordo com o que propõe Deleuze (1990), podemos dizer que o protagonista de *Close Up* (1990) constrói uma nova realidade, que se opõe à da ficção cinematográfica. “A ruptura não está entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta” (DELEUZE, 1990, p. 182). Com as suas próprias fabulações, ele se põe a ficcionar no filme de Kiarostami, quando conta uma verdade que não é a dos dominantes, dos colonizadores. Por não possuir o respeito de ninguém, pôs-se a fabular para o conseguir, e assim interpretou na própria vida um diretor de cinema real, fazendo com que seu personagem, sua história e seu sofrimento se tornassem protagonistas em um filme real (figura 28).

Por conta do prestígio do cinema e de Kiarostami, “e, na medida em que o caso não tem desdobramentos políticos nem relevância religiosa, a filmagem é autorizada” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 108), e com a permissão do juiz, o diretor Kiarostami faz uma pesquisa paralela com Sabzian, para que ele possa explicar os motivos da criação do falso Makhmalbaf no lugar adequado: no cinema, onde poderá ter mais chance de ser compreendido.

Figura 28



Fonte: *Close-up* (1990)

Sabzian tem uma câmera em *close* para que possamos ouvir suas ideias para filmes, ao mesmo tempo em que ele conta para o diretor, o juiz, a família, o espectador, como se sente em seu país: marginalizado, pobre, desempregado, sem lugar de fala, sem ouvidos que o escutem, e por mais que tenha vontade, por sua condição, sem possibilidade de realizar seus sonhos. O que Kiarostami propõe ao colocar essa câmera no tribunal está de acordo com o que Deleuze (1990) define como a fabulação dos pobres, e que pode ser visto em Guattari e Rolnik (2011) como micropolítica. Uma revolução molecular dentro da construção cinematográfica, onde uma ficção baseada em fatos reais é criada a partir da reconstituição de um caso e da documentação audiovisual deste tribunal com uma câmera para o réu se defender. O que corrobora a formar um modo de subjetivação em comum entre Brasil e Irã é uma verdade imposta aos seres humanos em geral, que dependem do capital para sua sobrevivência, a desigualdade econômica. Sabzian contrapõe um sistema em dominância que não dá lugar à ele. Dessa forma é aberta no cinema uma nova zona de desejo, trazida no filme a partir da técnica de aproximação do plano em *close*, de onde advém a *fabulação* que descreveu Deleuze (1990). *Close-up* (1990) foi financiado pelo *Kanun* e teve reconhecimento mundial.

4.3 TERCEIRA SÉRIE: A METAMORFOSE DA PERSONAGEM

Cópia Fiel (2010) começa com um plano do livro homônimo, em italiano: Cópia Conforme, que está inerte em uma mesa com um microfone, dois copos de vidro e uma garrafa de água, cristalina; algumas vozes conversam, outras tosse. Esperamos que algo aconteça. Durante um minuto e meio aguardamos a mudança do plano, até que, ao final dos créditos, um senhor anuncia que vai falar algumas palavras para passar o tempo, pois o convidado de honra, o escritor James Miller, está atrasado. O livro ganhou o prêmio de melhor livro estrangeiro do ano. James chega, e vemos uma pequena plateia aplaudir, em um grande plano parado. Ao fundo, uma mulher pede um autógrafo e outras pessoas aproximam-se. O senhor pede no microfone: “autógrafos para depois”. James se apresenta e, em inglês, diz que culparia o trânsito, mas mora ali, naquele lugar, que descobrimos ser Toscana, na Itália.

No segundo momento, contemplamos por um tempo aquela plateia do ponto de vista de James, que diz crer que não há importância falar o quão difícil é escrever sobre arte, pois não há pontos de referência rígidos, não há verdades imutáveis. A montagem é entre esses dois planos curtos. Até que a mulher dos autógrafos, que estava parada ao fundo, ainda naquele mesmo segundo plano da plateia, se aproxima e senta bem em frente. É a atriz Juliette Binoche. James começa a arriscar um italiano.

A metalinguagem, ou melhor, a metasemiótica fica clara na fala de James. Se Cópia Conforme é um livro imaginário do escritor James Miller sobre aspectos psicológicos e filosóficos da arte, Cópia Fiel é um filme real de Abbas Kiarostami sobre os aspectos psicológicos e filosóficos do cinema. Essa relação se configura em um uso transcendente do pensamento, referente ao sistema cristalino de imagens. A imagem-tempo de Deleuze.

“As cópias são importantes porque reconduzem ao original”, explicou James Miller, ou, Abbas Kiarostami. James explica que a palavra original, de forma geral, tem um significado positivo. Em latim faz referência ao nascimento. Enquanto isso, na tela um menino está jogando uma espécie de videogame, e fala com a mulher, pedindo para sair dali. Kiarostami, a partir de James, explica o assunto do filme: reprodução na arte e na raça humana. A noção de falso e autêntico sempre existiu. Somos réplicas do DNA dos nossos antepassados, “para atestar a originalidade há

necessidade de uma identidade cultural” (Cópia Fiel, 2010), complementa James. A mulher e o menino saem. O celular de James toca.

A cena acaba e começa um plano sequência da mulher e o filho, conversando em francês. A partir daí, a mulher que pedira os autógrafos vira protagonista, mas ainda sem nome, apenas mãe. O menino diz que ela não gosta dos livros, e insinua que a mãe gosta do escritor e deixou seu telefone com o amigo dele. Além disso, ela também vai dar o livro para uma pessoa de que não gosta, e, não colocou o sobrenome dele na dedicatória do livro, o que o fez pensar que ela queria agradar o escritor para que pensasse que ela gostou muito. Ela assume que vai dar um livro de que não gosta a alguém de quem não gosta. E sai para fumar.

Na próxima cena, descobrimos que a mãe, ainda sem nome, trabalha num antiquário. James chega. A espera, dessa vez em plano sequência, é do escritor pela moça dos autógrafos. Ela chega e ele diz que seria bom tomar ar fresco, manter distância das cópias. Em um grande plano sequência dos dois no carro, ela começa a se contrariar. Explica que gosta do subtítulo do livro, depois, do título do livro, e depois, da capa do livro. Aí lembra que estava com sua irmã Marie, e “na verdade”, ela que havia gostado do livro. O tempo coloca a verdade em crise.

Marie pensa, de forma simples, que as bijuterias são tão boas quanto as joias verdadeiras, e não precisa se preocupar com elas. Não tem diferença para ela porque ela não se preocupa com isso, não tenta convencer ninguém. Estamos andando por aí sem objetivo, como os dois protagonistas. No reflexo do vidro (figura 29), contemplamos a Toscana em um plano sequência, percebendo seus habitantes, sua arquitetura, o céu. “Então, cinema-tempo vai ser uma separação do mundo - perder o mundo - quer dizer, não poder mais agir no mundo, mas - em contraposição - poder contemplar esse mundo” (ULPIANO, 1994, s/p). Até que as protagonistas percebem, e Ela para o carro e decide. *Lucignano*, um lugar famoso onde os casais vão para fazer fotos de casamento e jurar fidelidade.

Figura 29



Fonte: Cópia Fiel (2010)

As personagens não se conheciam, e começamos a conhecê-las ao mesmo tempo que uma conhece a outra. No caminho, James se apropria do pensamento de Marie, irmã dela, e inclui na dedicatória uma opinião: “Esqueça o original”. Ela fica brava, pois vai impedir sua irmã de pensar diferente. James escreve no começo do livro sua opinião, da qual Ela discorda. Ela tem outra realidade, trabalha com antiguidades, onde o original tem valor. Por que não deixar sua irmã pensar por si só? Mas não foi justamente Ela que comprou vários livros de James? Conforme Ulpiano (1994, s/p), “quando nós mergulhamos nesse cinema-tempo, nós passamos para o paradoxo. E no *paradoxo* não há *mais opinião*. Quer dizer, desaparecem os dois componentes principais da opinião... - que são o *verdadeiro* e o *falso*”.

E em Lucignano, Ela leva James até um museu onde há uma obra falsa da Gioconda, a Musa Polimnia (figura 30), que insiste que ele vai gostar, pois a história é bem o que conta seu livro. Ela explica que descobriram que era uma cópia há cinquenta anos atrás. Acreditaram que fosse um original por séculos. Ela nos diz que o tempo põe a verdade em crise. A obra era de um falsário napolitano. O original, o verdadeiro, estava em Herculano, uma cidade na Itália que foi destruída pelo vulcão Vesúvio, assim como a cidade de Pompéia.

Figura 30

Fonte: Cópia Fiel (2010)

Como em um encontro, os dois chegam ao café e, por um instante, parece que há um passado entre os dois, quando James recorda de uma mãe com o filho em Florença, quando estava escrevendo o livro, e conta a história de que podia observá-los de longe. Ela andava na frente, e ele atrás, sem nunca se olharem, mas sem se perderem, fato que podemos observar com essa mulher que olhamos na tela, e seu filho, no início do filme. Ela nos diz que soa familiar, e chora. Ele não pergunta se era ela, apenas se ela os conhecia, e ela responde que não estava bem naquela época. Se tentássemos colocar uma linearidade, uma cronologia, surge uma questão para encaixá-los em uma linha do tempo. Poderíamos achar que eles estão interpretando seus personagens reais, como se não se conhecessem, mas na verdade se conhecem. Ou que estão mentindo para quem os vê. O celular de James toca e ele sai. A moça que atende no café os entende como marido e mulher. Diz que se vê que ele é um bom marido. E a surpresa de Ela não é de que ele é realmente marido dela, que eles se conhecem e são casados, e sim de como ela pode ver que ele é um bom marido. Ela não é mais mãe solteira, é casada há quinze anos com James e diz que seu marido trabalha muito. Ou, é tudo mentira (figura 31).

Figura 31

Fonte: - Cópia Fiel (2010)

Ela fica brava quando ele diz à moça do café que ele vive a vida dele e a família vive outra. Saindo do café, os dois começam a agir como se fossem marido e mulher, inclusive os assuntos mudam. Eles se transformam. Ao mesmo tempo que eles não se conheciam, eles já se conhecem há quinze anos, e têm um filho (figura 32). James Miller são muitas pessoas e ao mesmo tempo nenhuma. James é um falsário pois se transforma na personagem de marido ausente perante Ela. Ela não é mentirosa, que mente que eles são marido e mulher para a moça do café. Ela é falsária, em uma narração falsificante, crônica.

Figura 32

Fonte: Cópia Fiel (2010)

Essa transformação ocorre no meio e vai até o final do filme, onde os dois buscam outros tipos de memórias, de um casal que se conhece há muito tempo e passou a lua de mel ali mesmo em Lucignano, que brigam muito, pois ele trabalha

demais e logo terá que deixar a família outra vez. A história vira outra, mas as personagens continuam as mesmas. James começa a falar em francês, contradizendo o que Ela disse à moça do café, que ele só falava inglês, que era o personagem até o meio do filme. Há uma transformação nos sentimentos, nas memórias, que fazem perceber que aquele tempo não é cronológico, ele invoca o devir, e faz com que quem assista faça uma relação com o tempo puro. Esse é o único filme de Kiarostami em que se pôde constatar que possui claramente esse tipo de característica da narração falsificante, a personagem falsária.

A realidade, para Abbas Kiarostami, “não é outra coisa senão essa relação com o mundo, que só existe sob condição de se renovar constantemente” (ISHAGHPOUR, p. 134). Como vimos, na narração cristalina, o personagem falsário não é o mentiroso. Ele é ilimitado e traz consigo alternativas indecidíveis, a indiscernibilidade entre o real e o imaginário, e descrições puras que impregnam o filme.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: DESCREVENDO O DIAGRAMA KIAROSTAMI

Dentro da história do cinema há o que separamos aqui em cinema clássico, pré segunda guerra mundial, que é o que Deleuze (1990) orienta no sentido de uma “imagem-movimento”. E há a quebra com esses termos, que ocorre ao libertar a imagem do movimento constituindo a “imagem-tempo”, que seria o correspondente ao cinema moderno. Dentro da imagem-tempo, Deleuze (1990) destaca as “potências do falso” como particularidades de um sistema cristalino de imagens que são atribuídas ao cinema moderno. Aqui foram articulados elementos do conceito de potências do falso, de Gilles Deleuze (1990), com alguns fragmentos da cinematografia de Abbas Kiarostami para demonstrar seu funcionamento. Foram identificadas as “descrições óticas e sonoras puras”, a “narração falsificante”, e as “pseudo-narrativas”, que se opõem à descrição, à narração e à narrativa do sistema orgânico, relativo à imagem-movimento, que obedece à um esquema sensório-motor das personagens. Essas três instâncias são identificadas nos filmes autorais de Kiarostami e aqui são compreendidas como uma espécie de padrão de construção cinematográfica em um sistema cristalino: os “movimentos em falso”, a “personagem falsária”, e a “função de fabulação dos pobres”, que para Deleuze (1990) acontecem quando o cinema se desprende de querer alcançar um ideal de verdade criado por colonizadores, para criar a sua própria verdade em seu próprio tempo.

O cineasta iraniano Abbas Kiarostami esteve inevitavelmente ligado a uma cultura persa, muçulmana e xiita. Uma civilização de existência contínua, que sobrevive há mais de sete mil anos. Kiarostami começou sua carreira de cineasta trabalhando no *Kanun*, o Centro de Desenvolvimento Intelectual para Crianças e Adolescentes em Teerã. O *Kanun* foi criado pela esposa do Xá Rezah Pahlevi em 1965. A monarquia foi derrubada no Irã em 1979, e substituída por uma república teocrática xiita, que dura até os dias atuais. O *Kanun* sobrevive. O instituto foi essencial para a experimentação cinematográfica dos diretores iranianos, entre eles Jafar Panahi, com quem Kiarostami trabalhou, Ebrahim Foruzesh, entre outros, o que resultou no que hoje chamam de cinema de vanguarda, o novo cinema iraniano, ou, para Kiarostami, simplesmente os “filmes do Kanun” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 199). Kiarostami têm um modo de subjetivação diferente. Diferente do de quem escreve sobre ele em qualquer outro lugar do mundo. Porém, com a tradução semiótica é possível estabelecer uma comunicação, uma compreensão do outro, e

uma reflexão sobre os devires que são tema em seus filmes, e que são sempre humanos, não importa o lugar.

Nos agenciamentos do conceito de potências do falso com os filmes de Kiarostami, as constatações sobre a produção das cenas dos filmes são feitas a partir do livro *Os caminhos de Kiarostami*, de Bernardet (2004), e Abbas Kiarostami, onde constam textos de Ishaghpour (2004) e de Kiarostami (2004). Ao utilizar as formas de ficção e documentário de forma indiscernível, Kiarostami mostra seu ponto de vista: “o falso e sua potência artística, criadora” (DELEUZE, 1990, p. 161). O falso não é o que se opõe ao verdadeiro em seus filmes. Não é uma imagem de sonho ou de lembrança em uma passagem. O falso é vontade de potência, vontade de criar. O falso no devir se transforma em uma coisa que se transforma em verdadeira. “Metamorfose do verdadeiro. O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 1990, p. 178). Com esses agenciamentos foi possível mapear os momentos onde se encontram os movimentos em falso que conduzem as personagens e que prolongam as descrições, a fabulação advinda na narrativa das personagens, e como o tempo funciona sem cronologia, em devir, um tempo habitado pela personagem falsária.

No filme *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), Kiarostami faz uma narração ao redor de um problema cotidiano, o que permite que o espectador seja levado pelas descrições óticas e sonoras puras do Irã. Aquela realidade rodeada por montanhas é palco de uma narração cristalina, que possibilita acompanhar o tempo presente incessante da infância, e o tempo puro na resolução de um conflito infantil. “Seguindo a boa tradição, a procura exterior pela casa deve fracassar, a tristeza deve levar a melhor para que o menino possa descobrir que a “casa do amigo” não é outra coisa senão ele mesmo” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 131). O protagonista Ahmad não encontra o amigo Reza Nematzadeh, de quem ele levou o caderno por engano. O importante não é a ação, a busca. É o que ele mostrou na jornada ao fugir para procurar: sua realidade e seu espaço, a natureza, a terra em que vive, essas imagens que são descrições óticas e sonoras puras. E assim ele pode perceber que a resolução, a mudança, estão dentro dele.

De maneira análoga, o diretor constrói seus próximos filmes com essa preocupação cinematográfica, que são segundo Deleuze (1990), as descrições que caracterizam a imagem-tempo. O cenário é a natureza ao redor, as pessoas ou

personagens que habitam aquele espaço no tempo, assim como no neorealismo italiano. Somado à isso há também o fato de que essas descrições são prolongadas, feitas para durar mais tempo do que nos filmes que em sua maioria privilegiam o movimento, pois estão atadas na narração cristalina. A narração que não quer ser verídica, nem levar a um sistema de julgamento de verdadeiro e falso. Conforme explicou Ulpiano (1994), o falso é déspota nesse sistema, e assim sendo, a narração é falsificante, e aí são criados os movimentos em falso, que deixam emergir as descrições. Kiarostami faz seu discurso enquanto seus personagens fazem o deles. Cria a verdade de seu ponto de vista, onde o real é reconstituído em favor da realidade de seu filme.

Além dos movimentos em falso que caracterizam essas imagens, Kiarostami também trabalha com a metalinguagem na narração. No vilarejo de *Koker*, ele faz um segundo filme que invoca o primeiro, porque o tempo pôs aquela verdade em crise após um terremoto. No terceiro filme em *Koker*, vai além, reconstituindo um *making of*. Uma cena do filme com os sobreviventes do terremoto se torna um outro filme, que não se situa mais no caos do terremoto, pois é outro filme. Em *Através das oliveiras* (1992), a montanha de *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) está verdejante mesmo depois do terremoto de Vida e nada mais (1992), pois o filme já é outro.

Em *Close Up* (1990), as descrições se fazem como nessa trilogia. As personagens são indagadas sobre o caminho, e ali podem mostrar sua realidade, como o senhor que tenta vender as aves para o jornalista de *Close-up* (1990) (figura 33). É uma constante de Kiarostami como diretor. Porém, nesse filme há uma potência em evidência na narrativa, uma expansão que toma conta do filme todo. A narrativa, onde se desenvolve a visão subjetiva e objetiva da personagem, é mesclada com o ponto de vista do cineasta. Kiarostami explica documentalmente as duas câmeras que coloca no tribunal, que funcionam de forma a deixar Sabzian como protagonista, e a sala como antagonista. Porém, há ainda a câmera da reconstituição do caso, onde a realidade é encenada. Entre estas duas realidades as passagens são indiscerníveis.

Figura 33



Fonte: *Close Up* (1990)

Sabzian explica para além dos parâmetros da justiça o porquê de ter interpretado um falso Makhmalbaf, um falso diretor de cinema. Sabzian não tem condições de trabalhar com arte, pois sua batalha diária é outra, a luta por um pedaço de pão para si e o filho. Essa interpretação é o que foi considerado aqui, com base em Deleuze (1990), como a função de fabulação dos pobres (figura 34). Kiarostami escreve o roteiro baseado em uma história real, e convida seus protagonistas reais para atuarem como eles mesmos. As personagens que foram vítimas e o réu reconstroem as suas próprias histórias para a câmera de Kiarostami. Segundo Deleuze (1990), quando essas personagens se põem a ficcionar, contribuem para a invenção de seu povo. Abbas Kiarostami faz seu discurso indireto livre enquanto suas personagens fazem o de Teerã. Essa troca entre cineasta e personagem é, segundo Deleuze (1990), o que se opõe à ficção cinematográfica.

Figura 34



Fonte: *Close Up* (1990)

Outra instância que dentro do conceito de potências do falso também tem um outro desdobramento é a narração falsificante, onde além dos movimentos em falso, pode haver a personagem falsária. Essa personagem é quem pode tanto habitar diversos espaços ao mesmo tempo, como ter diversos tempos dentro de si. É uma personagem que vive no tempo crônico, e assim vive se metamorfoseando nas passagens, para mostrar realidades paralelas que seriam impossíveis de ser mostradas em um tempo cronológico, pois são presentes impossíveis que, com a potência do falso são libertados de uma relação com a verdade e podem acontecer simultaneamente. Por isso um sistema “cristalino” de imagens.

Em *Cópia Fiel* (2010), a protagonista, uma mulher que não sabemos o nome, começa como compradora e fã do escritor de um livro que tem o título homônimo ao do filme. James, o escritor, aparece no antiquário no qual ela trabalha, e eles saem juntos para uma viagem, aparentemente com o propósito de se conhecerem melhor. O discurso sobre modelo e cópia é a base do filme, contudo, quando começamos a conhecer as personagens, no meio do filme há uma mudança na narração. Ela, a protagonista, começa a tratar James como se eles fossem casados há quinze anos e tivessem um filho juntos. O filho dela que aparece no início do filme. E James automaticamente muda sua narrativa também, e se torna o marido ausente.

Portanto, a personagem que constrói o filme é um devir-mulher, seu filho, um devir-criança, e o escritor um devir-poeta, pois eles não possuem mais a cronologia da narração, e sim o tempo como devir. Esculpindo o tempo e o utilizando de forma crônica no qual as personagens se transformam, falando francês, inglês e italiano, Kiarostami mostra realidades possíveis para um casal heterossexual. O casal feminino-masculino é referência no sistema em dominância, o que permite “situar, localizar, territorializar, controlar as intensidades do desejo” (GUATTARI, 1981, p. 35). Conforme explica Guattari (1981), quando um homem se “desliga das disputas fálicas” (GUATTARI, 1981, p. 35) que são “inerentes a todas as formações de poder” (GUATTARI, 1981, p. 35), ele se engaja num devir-mulher. Kiarostami demonstrou traços de questionamentos nesse sentido em sua obra, principalmente após *Gosto de cereja* (1997), onde um homem ex-militar que quer se suicidar, pede ajuda a vários outros para ser enterrado em um certo lugar, onde há uma bonita paisagem. Curiosamente, esse filme era para chamar-se “Os sonhos de Tahereh” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 242), a moça de *Através das Oliveiras* (1994), que teria um filme sobre o seu ponto de vista da história, o que acabou não sendo feito. Os protagonistas de seus filmes são majoritariamente homens, mesmo com as mulheres no Irã despertando muita curiosidade por parte dos ocidentais. Ele conta que no filme *Dez* (2002) foi a primeira vez que colocou duas mulheres no centro do filme.

Se antes as marginalizara, foi por motivos inconscientes. Creio, no entanto, que a questão pode ser invertida: foram elas que entraram em meu universo sem que eu pudesse impedir. É verdade, chegaram tarde, mas acabaram por chegar (KIAROSTAMI, 2004, p. 258).

Dez (2002) é sobre uma mulher que se torna independente, casa outra vez, trabalha, rompe com os valores que são impostos, mas é submetida à eles indiretamente o tempo todo através de seu próprio filho. O filho da atriz rouba a cena quando expõe toda a sorte de preconceitos e repetições quando o assunto é a mulher divorciada no Irã, funcionando como um espelho do que aquela sociedade explana. Revela o diretor que o menino realmente se impôs ao filme e à ele. “Não fiquei arrependido, mesmo porque ele possuía uma energia incrível e me permitia mostrar aquilo que os homens pensavam das mulheres” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 262).

Há uma cena em *Dez* (2002) onde a taxista pergunta para uma de suas clientes porque usa o véu tão apertado nesse dia, pois no outro dia o usava solto,

saindo do mausoléu (figura 35). Ao que ela solta o véu, e se mostra careca. “Só assim consegui parar de chorar”, confessa. Ela queria ser pedida em casamento, e o suposto marido terminou com ela, “era cheio de contradições”. É a primeira vez que a taxista rompe com a barreira de seu quadro e sua mão entra no quadro de sua cliente, para secar suas lágrimas. Não adianta negar o poder falocrático da sociedade, mas há diferentes modos de demonstrá-lo; mantendo o discurso em dominância, ou o questionando. De certa forma, o menino sendo grosseiro deixa ainda mais forte a cena da moça com o cabelo raspado, que ri e chora ao mesmo tempo com sua decisão de raspar a cabeça, e com o elogio da taxista (figura 36).

Segundo Guattari e Rolnik (2011), o devir não deve ser assimilado à categoria “mulher”, como ela é considerada no casal, na família. Tal categoria existe apenas num campo social que a define. A oposição homem/mulher serve para fundar a ordem social. Quando reduzimos à categorias, fazemos uma operação para assegurar um poder. É importante explodir noções generalizantes. “...tudo o que quebra as normas, tudo o que rompe com a ordem estabelecida, tem algo a ver com o homossexualismo ou com um devir-animal, um devir-mulher” (GUATTARI, 1981, p. 36).

Figura 35



Fonte: Dez (2002)

Figura 36

Fonte: Dez (2002)

Da mesma forma que nos primeiros filmes, Kiarostami utiliza os movimentos em falso na narração para trazer à tona as temáticas de sua obra, prolongando as descrições com a permanência da protagonista dentro do táxi, que roda a cidade de Teerã durante todo o filme, levando fiéis ao mausoléu, uma prostituta, seu filho para ficar com o ex-marido ou na casa da avó, etc. Além disso, a narrativa é dirigida por Kiarostami com fones de ouvido. O diretor apenas direciona as conversas ao escutá-las, mas deixa espaços para o surgimento de intervenções da cidade, da personagem, do filho dela.

Abbas Kiarostami é o cineasta das coisas pequenas, dos detalhes, do minimalismo, da experimentação. Das narrativas políticas e cotidianas que não obedecem à ação e ao movimento, que são o padrão de venda e consumo. Kiarostami faz filmes onde trabalha principalmente o devir no tempo, o tempo puro. Filmes que andam sobre movimentos em falso sem chegar a algum lugar concreto, e assim deixam os protagonistas ficcionalizarem, e o espectador também. Filmes onde o falso é déspota, e as personagens se metamorfoseiam sem deixar sua relação com a realidade, diferente das imagens-sonho ou imagens-lembrança. São passagens indiscerníveis entre ficção e documentário, que trazem problemas reais das minorias, sem a pretensão de ser um épico, e sim de proporcionar imersão e reflexão.

Em uma entrevista sobre o último filme que o diretor fez em vida, *Like someone in love* (2012), que na tradução em português ficou apenas *Um alguém apaixonado* (2012), Kiarostami é questionado sobre a figura de linguagem *like* no título em inglês, que na tradução seria estar *como* alguém apaixonado. Sobre um estado de espírito, e não o que nos remete na tradução em português, ao personagem que é alguém apaixonado.

Filmmaker: Me lembra da ideia de devir, do Deleuze, a ideia de um estado de fluxo no qual nunca estamos em repouso, perpetuamente nos movimentando entre diferentes estados. O que nesse tipo de devir você acha interessante?

Kiarostami: Me sinto muito próximo à visão do Deleuze, porque acho que na vida, ser não é nada mais que uma ilusão. Se a gente entende isso e aceita o fato de que estamos entre estados, sempre nos movimentando, e esse movimento é o natural das nossas vidas, paramos de ter aspirações para ser num estado definido, conhecemos a vida melhor e somos capazes de aproveitá-la melhor.

É aí que se situa a compreensão de sua obra, num tempo crônico. As imagens dos filmes de Kiarostami acessam o tempo puro, o oceano que está além da memória que é apreendida. Kiarostami trabalha um tempo que não é o humano, é o essencialmente fílmico. Explica que os acontecimentos históricos estão à margem em seus filmes porque as pequenas coisas que chamam sua atenção e das quais gosta continuam muitas vezes iguais mesmo a um grande acontecimento. Assim o diretor insere o ser no tempo do filme, e não o contrário. Sem uma lógica cronológica de tempo, as imagens não precisam obedecer a nada, como na fotografia. Dessa forma, não é o movimento que é pautado pelo tempo. O tempo permite movimentos não previstos. Nesse cinema, o movimento deriva do tempo, assim como as descrições, as ações das personagens e suas narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALICE in den Städten. Direção: Wim Wenders. Produção: Joachim von Mengershausen; Peter Genée. Alemanha, 1974. 1 DVD (110 min). Versão do título em português: Alice nas cidades.

BAD ma-ra khahad bord. Direção: Abbas Kiarostami, Produção: Abbas Kiarostami; Marin Karmitz. Irã: MK2 Productions, 1999. 1 DVD (113 min). Versão do título em português: O vento nos levará.

BERNARDET, Jean-Claude. **Os caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CITIZEN Kane. Direção e Produção: Orson Welles. EUA: Mercury Pictures, 1941. 1 DVD (119 min). Versão do título em português: Cidadão Kane.

CLOSE Up. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Ali Reza Zarrin. Irã: Kanoon, 1990. 1 DVD (98 min).

DAH. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami; Marin Karmitz. Irã: MK2 Productions, 2002. Versão do título em português: Dez.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DUTRA, Carolina. Nômades Digitais. **16 Mitos sobre a Vida no Irã que você precisa esclarecer hoje**. Disponível em: <<http://nomadesdigitais.com/16-equivocos-sobre-a-vida-no-ira-que-voce-precisa-esclarecer-hoje/>> Acesso em: 20 out. 2016

ENCICLOPEDIA IRANICA. **KĀNUN-E PARVAREŠ-E FEKRI-E KUDAKĀN VA NOWJAVĀNĀN**. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/kanun-e-parvares-e-fekri-e-kudakan-va-nowjavanan>> Acesso em 24/03/2017

F for Fake. Direção e Produção: Orson Welles. EUA: Janus Film, 1975. 1 DVD (89 min) Versão do título em português: Verdades e Mentiras.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. 1 ed. Belo Horizonte: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **MICROPOLÍTICA Cartografias do desejo**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ISHAGHPOUR, Youssef. **Abbas Kiarostami O real, cara e coroa**. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KAPUSCINSKI, Ryszard. **O xá dos xás**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KHANE-YE doust kodjast? Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Alireza Zariin. Irã: Intitut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes, 1989. 1 DVD (83 min). Versão do título em português: Onde fica a casa do meu amigo?

KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami: Duas ou três coisas que sei de mim**. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KOHAN, Walter Omar. Educação Pública CECIERJ. **A infância da educação: o conceito devir-criança**. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0184.html>> Acesso em: 20 out. 2016

LIKE someone in love. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami; Nathanael Karmitz. Japão: 2012. 1 DVD (109 min). Versão do título em português: Um alguém apaixonado.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2015.

MASHGH-E Shab. Direção: Abbas Kiarostami, Produção: Alireza Zarrin. Irã: Intitut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes, 1987. 1 DVD (86 min). Versão do título em português: Lição de casa.

MELLO, Jamer. **Fabulações e ilusões: potências do falso e seus modos de expressão através do cinema**. Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, 2012.

PINTO, Ivonete. **Close up - A invenção do real em Abbas Kiarostami**. 2007. 213 f. : Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e Artes. Programa de pós-graduação em Ciências da comunicação, São Paulo, 2007. <protegido>

RUNEVESHT-E barabar-e asl. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami; Charles Gillibert; Marin Karmitz; Nathanael Karmitz. França; Itália; Irã: France 3 Cinéma, 2010. 1 DVD (92 min). Versão do título em português: Cópia fiel.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2015.
SMULTRONSTÄLLET. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund, Suécia: Svensk Filmindustri, 1957. 1 DVD (91 min). Versão do título em português: Morangos silvestres.

SHIRIN. Direção: Abbas Kiarostami, Produção: Abbas Kiarostami; Hamideh Razavi. Irã: 2008. 1 DVD (92 min).

TALAYE sorkh. Direção e Produção: Jafar Panahi, Irã: 2003. 1 DVD (97 min). Versão do título em português: Ouro Carmim.

ULPIANO, Claudio. Aulas transcritas. **A forma do falso** [2010]. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br/aulas-transcritas/aula-de-24081995-a-forma-do-falso/>> Acesso em: 10 out. 2017

ULPIANO, Claudio. Aulas transcritas. **O orgânico e o cristalino ou as faculdades em seu uso comum e em seu uso transcendente** [2016]. Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br/aulas-transcritas/aula-de-28041994-o-organico-e-o-cristalino-ou-as-faculdades-em-seu-uso-comum-e-em-seu-uso-transcendente-2/>> Acesso em: 10 out. 2017

VA ZENDEGI edame darad. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Alireza Zarrin. Irã: Intitut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes, 1992. 1 DVD (141 min). Versão do título em português: E a vida continua.

WIKIPEDIA. **Farah Pahlavi**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Farah_Pahlavi#The_Iranian_Revolution> Acesso em 09/02/2017

WIKIPEDIA. **Irão**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ir%C3%A3o#Governo_e_pol.C3.ADtica> Acesso em 09/02/2017

ZIR-E derakhtan-e-zeytun. Direção e Produção: Abbas Kiarostami. Irã: 1994. 1 DVD (103 min). Versão do título em português: Através das Oliveiras.

WIGON, Zachary. Directors, interviews. **They should be grateful: An interview with Abbas Kiarostami**. Disponível em: <<http://filmmakermagazine.com/65073-they-should-be-grateful-an-interview-with-abbas-kiarostami/#.WkPICNKnHcs>> Acesso em 22/12/2017